

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

صبا نجد

شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي

تأليف

البروفيسر ياروسلاف ستيتكيفيتش

مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية

ترجمة

الدكتور حسن البنا عز الدين

مع مقدمة مطولة وتعليقات



كتب مترجمة

صبا نجد

شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي

تأليف

البروفيسور ياروسلاف ستيتكيفيتش

مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية

ترجمة

الدكتور حسن البنا عز الدين

مع مقدمة مطولة وتعليقات

الرياض

١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م

ح مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٤هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية
ستيتكيفيتش، ياروسلاف
صبا نجد ــ شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي/ ترجمة حسن البنا
عز الدين .ــ الرياض.
٤٤٦ ص؛ ١٧×٢٤ سم
ردمك: ٢-٢٥- ٨٩٠-٩٩٦٠
١ ــ الشعر الوصفي ٢ـ نجد ـ شعر
أ ـ عز الدين، حسن البنا (مترجم) ب ـ العنوان ج ـ السلسلة
ديوي ٨١١,٩٥٣١٠٥٤ ٦٦٦٠/ ١٤٢٤

رقم الإيداع: ٦٦٦٠/ ١٤٢٤
ردمك: ٢-٢٥-٨٩٠-٩٩٦٠

١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م

أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية:
THE ZEPHYRS OF NAJD
The Poetics of Nostalgia in the Calssical Arabic Nasib
Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
ص . ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣
هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥ فاكس ٤٦٥٩٩٩٣


بسم الله الرحمن الرحيم

إلى ذكرى

سير هاملتون إى. ر. جِبْ

وَكَمَا أنِّي كُنْتُ أرعاكَ حيثُ مَرَرْتَ وَغِبْتَ

في أدْنَى سَوَادِ اللَّيْل

« والت ويتمان »

فلا يَبْعُدَنْكَ اللهُ حَيًّا وَمَيتاً　　　وَمَنْ يَعْلُهُ رُكْنٌ مِنَ الأرض يَبْعُدِ

« دريد بن الصمة »

المحتويـــات

شكر وامتنان

كانت ترجمة هذا الكتاب مثارَ قلقٍ وتَحَدٍّ ذاتِيٍّ وشجاعة أدبية لم أزعم أني أمتلكها، ولكني اندفعتُ إلى ساحة التحدي بتواضع طالب علم أكثر من ثقة مترجم (غير) محترف، وبمعرفة وثيقة بالمؤلف وأعماله، وتشجيعه وترقبه الحاني، ورغبته في أن يصل عمله إلى قراء العربية الذي كتبه عن شعرهم كي يقرأوه لأنه عن أدبهم. لَم أكتف بالترجمة بل سمحت لنفسي بالتداخل والتفاعل مع متن المؤلف وهوامشه في هوامش خاصة بالمترجم، موضوعة بين قوسين معقوفين هكذا { }، وقد تركها المؤلف في أماكنها كما هي على الرغم من أنني ذكرت له أنني مستعد للتنازل عنها إذا كان يرى أنها جزء من الترجمة في بعض الحالات وتعليق مستفيض للقارئ العربي في حالات أخرى. وفي النهاية كان حرصي الأساسي هو أن أنقل أفكار المؤلف وطريقته في التعبير.

وقد قرأ الصديق العزيز الدكتور محمد خير البقاعي فصول الكتاب جميعها في نصِّها المترجَم، وكانت له ملحوظات قيِّمة في العبارة والأسماء الفرنسية، وقدَّم لنا بيت دريد في رثاء أخيه مقابلاً لبيت ويتمان في رثاء لنكولن. كذلك قرأت زوجتي الطبيبة سلوى عامر الترجمة بعد قراءة البقاعي وقبل إرسالها إلى المؤلف فكان لها، بحسها الأدبي وبوصفها قارئة من مجال آخر، خطوط تحت عبارات غير واضحة المعنى، أعدتُ النظر فيها وقمت بصياغتها من جديد. وهكذا ذهبت الفصول واحداً تلو الآخر إلى المؤلف. وقد راجعتُها بعد القراءتين المذكورتين، لتعودَ إليَّ وقد قرأها المؤلف كلمة كلمة وحرفاً حرفاً حتى صحَّح بعض أخطاء الطباعة التي لا يكاد المرء أن يتوقف عندها، وبعض الأخطاء التي وقعت فيها وهماً، بالإضافة إلى تغيير ترجمة بعض المفردات، وترجمة بعض العبارات اللاتينية والإسبانية والألمانية. ولعل في مقدمته للطبعة العربية للكتاب بياناً كافياً لموقفه من الترجمة وصاحبها.

وقد ساعدني في ترجمة بعض العبارات الألمانية والإسبانية الدكتور محمد حبيب والدكتور السيد عبد الظاهر. كذلك أخذ الصديق العزيز الدكتور عبد العزيز السبيل

على عاتقه تقديم الكتاب وعرضه على الناشر، وكان يرى أنه من المستحيل أن ينشر هذا الكتاب عن "صبا نجد" في غير نجد أو حواليها من "الأماكن". لهؤلاء جميعاً كل الشكر والامتنان فلولاهم لما أنجزت هذه الترجمة على هذا النحو. كذلك ثمة جنود مجهولون (أحباء) من الأصدقاء والزملاء لهم فضل لا ينسى من التشجيع على المضي في الترجمة، وأخصُّ منهم، زوجتي التي ثابرت معي دون يأس حتى انتهيت من عملي على هذا الوجه. أما الصديقان الدكتور حسين الواد والدكتور أحمد صَبْرَهْ فقد قرآ مقدمتي المطوَّلة اللاحقة وأبدَيَا عليها بعض الملحوظات التي أخذت بها، وأشكرهما عليها جزيل الشكر. أما الصديق ناصر الحجيلان فله فضل لا ينكر في المساعدة على طباعة الفصول من البريد الإلكتروني بالعربية والنظر فيها قبل إعطائها للمؤلف.

المترجم

حسن البنا عز الدين

مقدمة المترجم

شعر المكان ومكان الشعر

١ - .

لا شك أن كتابة مقدمة لكتاب مترجم أسهل كثيراً من ترجمة الكتاب نفسه. وفي الحالة الراهنة لا تزال هذه الحقيقة بديهية؛ إذ كان الكتاب عسيراً في لغته الأصلية بشهادة مؤلفه وزملائه وأصدقائه المتكلمين بالإنجليزية أنفسهم. ومع ذلك، كان إيماني بأن صعوبة لغة الكتاب تعود إلى كثافة التجربة النقدية وتعدُّد روافدها من آداب ولغات وثقافات لدى المؤلف. ومن ثم كان لا بُدَّ من خوض التجربة. كانت حقًّا تجربة شائقة في ترجمة كتاب البروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش Jaroslav Stetkevych الذي كان لي شرف معرفته منذ حوالي عشرين سنة عبر كتابه الأول، عندما كنت أكتب بحثاً عن "النحو العربي بين التفسير والتيسير"، لأستاذي الدكتور السعيد بدوي بالجامعة الأمريكية في ١٩٨٠م. ثم قابلته في مؤتمر القاهرة للإبداع الذي نظمته مجلة فصول في ١٩٨٤م، وكنت لا أزال أكتب أطروحتي للدكتوراه عن **التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي**، وأعطيته أطروحتي للماجستير عن **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، التي كنت قد أنجزتها في ١٩٧٨م، فأعجب بها حتى طمعتُ في أن يكتب مقدمة للأطروحة كي أنشرها في صورة كتاب. وقد تكرَّم عليَّ وكتب المقدمة التي ما زلت أحتفظ بها في طبعات الكتاب المختلفة؛ لأنها شهادة عظيمة من أستاذ عظيم لطالب علم لَمّا يزل. ومنذ ذلك العهد عَدَدْتُ نفسي تلميذاً لهذا الأستاذ، وعدَدْتُه من بين أساتذتي الذين أعتزُّ بهم أيَّما اعتزاز. ولو سردتُ أسماءَهم لطالت المقدمة أكثر من اللازم.

ومهما يكن من أمر، فإن رغبتي في كتابة مقدمة للترجمة امتدَّت وتفرَّعت حتى وجدتني أكتب بحثاً مطوَّلاً عن الأسس النظرية لدى المؤلف في دراسة الأدب العربي، وموقفه من الاستشراق. وعندها قرَّرْتُ أن تكونَ المقدمةُ عن الأعمال التطبيقية للمؤلف، ولَـمَّا هَمَمْتُ أن أفعلَ صِرْتُ متأكِّداً أنها سوف تطول إلى بحث آخر، وقد يخرج عن حَدِّ

المقدمة، فَعَدَلْتُ عن أن أجعل هذا البحث "التطبيقي" مقدمةً وفَضَّلْتُ أن أضمَّه إلى البحث "النظري" في كتاب متوسط الحجم، على أن أضيف إليهما بحثاً آخر عن "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر"، كنت قد جعلته مقدمة لترجمة لكتاب آخر من تأليف الأستاذة الدكتورة سوزان ستيتكيفيتش، شاركتها في ترجمته بعنوان **أدب السياسة وسياسة الأدب** (١٩٩٨م). لا مَفَرَّ إذن من كتابة "مقدمة للترجمة" في أضيق الحدود الممكنة، وسوف نرى أن استعراض الأعمال الأخرى للمؤلف يكشف عن مدى صعوبة كتابة مقدمة لترجمة كتاب لهذا المؤلف.

١-١

وُلِدَ ياروسلاف ستيتكيفيتش في ١٩٢٩م في أوكرانيا، وتلقَّى تعليمه الثانوي في أوكرانيا وألمانيا. وقد التحق بجامعة مدريد ١٩٥٢-١٩٥٧م، حيث تخصَّص في السنوات الثلاث الأخيرة في فقه اللغة السامية. وقد حصل حينئذٍ على منحة من وزارة التعليم المصرية لبرنامج الدكتوراه بجامعة القاهرة (١٩٥٧-١٩٥٨م)، عاد بعدها إلى إسبانيا ليحصل في عام ١٩٥٩م على درجة الليسانس بمرتبة الشرف الأولى. ومن ثم حصل على منحة روكفلر (١٩٥٩-١٩٦٢م) لدراسة الدكتوراه في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية، فحصل على هذه الدرجة تحت إشراف المستشرق المعروف السير هاملتون جب، الذي أصبح أباً روحيًّا له. وقد قدَّم جب لكتاب ستيتكيفيتش الأول (١٩٧٠م)، كما أهدى ستيتكيفيتش كتابه عن **صبا نجد** إلى أستاذه. وكان ستيتكيفيتش قد حصل على الجنسية الأمريكية في عام ١٩٦٦م.

عمل ستيتكيفيتش في جامعة شيكاغو لمدة أربع وثلاثين سنة (١٩٦٢-١٩٩٦م)، مدرساً للأدب العربي الحديث، وأستاذاً مساعداً، فأستاذاً مشاركاً، فأستاذاً للأدب العربي حتى تقاعد، وهو الآن أستاذ متفرِّغ تحت اسم الجامعة نفسها. وفي هذه الأثناء كان للبروفسير ستيتكيفيتش تأثير بالغ في البيئة العلمية الاستشراقية في أوربا والولايات المتحدة، وامتدَّ بعض هذا التأثير إلى الباحثين العرب من خلال كتاباته وتلاميذه

وأصدقائه المنتشرين في كل هذه البيئات، والذين التفوا حوله مكوِّنين ما يسمَّى مدرسة شيكاغو في دراسة الأدب العربي[1]. وتكشف سيرته الذاتية عن نشاطات أدبية وثقافية، من مؤتمرات ومحاضرات في أوربا وأمريكا والبلاد العربية، شارك فيها بصورة فاعلة منذ ١٩٨٠ حتى الآن، علاوة على محاضرة مهمة للغاية، ألقاها في فبراير ١٩٦٧م بكلية سان أنطوني، أكسفورد، ونشرها في ١٩٦٩م، وهي بعنوان "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية لمهنة". وقد حمل فيها على زملائه المستشرقين وطرائق دراستهم للأدب العربي، فأثار ضجة في الأوساط الاستشراقية سابقة على تلك التي أثارها إدوارد سعيد بعد ذلك بعشر سنوات.

بدأ شغف ياروسلاف ستيتكيفيتش بالأدب العربي بصورة عفوية ولَمّا يزل صغيراً في بلده أوكرانيا، وذلك عبر كتابات وتنويعات شعرية ممتعة على بعض التيمات الأدبية العربية للشاعر الأوكراني إيفان فرانكو بالإضافة إلى تأثره بترجمة المستشرق روكيرت Rückert لحماسة أبي تمام. وكان طموحه الأول، شبه المراهق، أن يصبح مترجماً للأدب العربي إلى اللغة الأوكرانية. ونستطيع أن نخرج هنا، في ضوء قراءتنا الفاحصة لأعماله اللاحقة، بانطباعَيْنِ أوَّليَّيْنِ: الأول هو أن ستيتكيفيتش وجد في الشاعر الألماني جوته نموذجاً لتحقيق ذلك الحلم على نحو من الأنحاء، والآخر هو أن كون ستيتكيفيتش من أوكرانيا، وبهذه الخلفية في العلاقة مع الأدب العربي، يمكن أن يكون قد ساعده، بوصفه مستعرباً، على اتخاذ منهج نقديّ متميِّز في مواجهة مناهج نقدية في دراسة الأدب بشكل عام، ومناهج استشراقية تقليدية سائدة في عصره، وقبل عصره، في دراسة الأدب العربي بشكل خاص.

١- كتبنا عن هذه المدرسة فقرة في بحث سابق لنا؛ انظر حسن البنا عز الدين، "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر: تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيفيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية"، في مقدمة سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة، بالاشتراك مع المؤلفة، وتقديم حسن البنا عز الدين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨م، ص ص ٤٥-٥٠.

١ - ٢

تشمل أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش ثلاثة كتب بالإنجليزية، وثلاثة وعشرين مقالة وبحثاً[٢]، كتبها بأربع لغات: الإسبانية والأوكرانية والإنجليزية والعربية، كما تُرْجِمُ بعضُها الآخر إلى العربية. وقد عالج في بعض أعماله اللغةَ العربية الأدبية الحديثة وما يتصل بها من تطورات معجمية وأسلوبية عبر ما يكتب بها من نثر وشعر ومسرح ومقالات. كما تناول في البعض الآخر الأدبَ العربي القديم على نحو تطبيقي وتحليلي للنصوص، في حين خصَّصَ بعض مقالاته لبعض القضايا النقدية حول الأدب العربي الكلاسيكي وخصوصاً الشعر، ونَحَتْ اثنتانِ من المقالات مَنْحًى مقارناً واضحاً. وبطبيعة الحال تتداخلُ أفكارُ المؤلفِ وتتطوَّرُ من عملٍ إلى آخرَ، وتدخُلُ بعضُ مقالاته في بعض كتبه، ويستند التطبيقي منها إلى النظري، والنظري إلى التطبيقي.

أما الكتب الثلاثة فَصَدَرَتْ أساساً بالإنجليزية ولكنها تُرْجِمَتْ جميعها إلى العربية. أولها بعنوان **اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية** (١٩٧٠م) وتُرْجِمَ إلى العربية جزئيًّا في الأردن (١٩٨٥م) وكاملاً في مصر (١٩٨٦م)، والثاني **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (١٩٩٣م) الذي نقدِّم هنا لترجمتنا إياه إلى العربية. والثالث عن **الغصن الذهبي العربي: إعادة صنع بناء الأسطورة العربية** (١٩٩٦م)[٣]، وقد سمعت أن سعيداً الغانمي أنجز ترجمة عربية لهذا الكتاب، وسوف تنشر قريباً كذلك.

كُتبَتِ المقالاتُ والأبحاثُ **بالإسبانية** (مقالتان: عن المسرح العربي الحديث ١٩٥٨–١٩٦٠م، والنثر العربي الحديث ١٩٦٣–١٩٦٤م)، والأوكرانية (واحدة عن "أسطورة ثمود(*)

٢- انظر البيبليوجرافيا الكاملة باعمال المؤلف باللغة الإنجليزية في نهاية المقدمة.

٣- نشر هذا الكتاب بعنوان آخر، اقترحته دار النشر لأغراض تسويقية، كما أخبرني المؤلف. والعنوان المنشور هو: *Mohammed and The Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*

(*) عندما يستخدم المؤلف مثل هذه العبارات فهو لا يعني ان ثمودَ وعاداً وغيرهما من الشعوب البائدة هي أساطير، وإنما يعني أن الروايات البشرية والإسرائيليات حولتها إلى أساطير، وهي في أصلها حقائق تحدث عنها القرآن الكريم بإعجازه فخلصها من عناصرها الاسطورية. [الناشر].

في الشعر العربي" ١٩٩٥م)، والعربية (ست مقالات، ثلاث منها كتبها المؤلف بالعربية عن "أحمد عبد المعطي حجازي" (١٩٨٤م)، وعن "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي" (١٩٨٧م)، وعن قصيدتين طرديتين لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي (١٩٩٩م)، بالإضافة إلى ثلاث أخرى مترجمة إلى العربية: عن "ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية (١٩٨٦م) دون نشر سابق بالإنجليزية، وثانية عبارة عن جزء صغير من صبا نجد كان في الأصل مقالة للمؤلف منشورة بالإنجليزية في ١٩٨٩م بعنوان "فضاءات المتعة: المسح التحليلي الرمزي للنسيب العربي الكلاسيكي"، وترجمت إلى العربية في ١٩٩٥م، وأخيراً مقالة "الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، (١٩٩٥م) وقد نشرت بالإنجليزية في ١٩٨٦م. وباقي المقالات والأبحاث بالإنجليزية، كانت أولاها مقالة بعنوان "بعض الملاحظات عن الشعر العربي"، (١٩٦٧م) وآخرها بحث مطوَّل بعنوان "في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية الكلاسيكية" (٢٠٠٢م).

خَصَّ المؤلف **اللغة العربية الأدبية الحديثة** بكتابه الأول وست مقالات، أشرنا إلى اثنتين منها بالأسبانية، وثلاث بالعربية، وتبقى مقالة عن "العربية الفصحى على خشبة المسرح" (١٩٧٥). أما **الأدب العربي الكلاسيكي** فكرَّس المؤلف له كتابيه الآخرين، بالإضافة إلى تسع مقالات، أشرنا إلى خمس منها (الأوكرانية الوحيدة والإنجليزية الأولى والأخيرة، بالإضافة إلى مقالتي "فضاءات المتعة"، و"الاسم والنعت". أما المقالات الأربع الباقية فتشمل مقالته "نحو معجم رثائي عربي: كلمات النسيب السبع"، (١٩٩٤م) وثلاث مقالات أخرى عن الصيد والطردية في الشعر العربي الكلاسيكي (١٩٩٦، و١٩٩٩، و٢٠٠٠).

وعن **القضايا النقدية في الأدب العربي** كتب المؤلف ست مقالات: ذكرنا منها مقالة "ابن قتيبة"، والخمس الباقية تبدأ بمقالة/محاضرة أكسفورد التي أشرنا إليها آنفاً، تليها مقالة بعنوان "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها" (١٩٧٥م)، و"الشعر العربي وشعرياتٌ

شَتَّى" (١٩٨٠م)، و"القصيدة العربية: من الشكل والمحتوى إلى الحالة النفسية والمعنى" (١٩٧٩–١٩٨٠م)، و"الاصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى" (١٩٨٩م). ولا شك أننا يمكن أن نلحق بهذه المجموعة النقدية كتاب المؤلف الأول ومقالته عن العربية الفصحى على خشبة المسرح المذكورة آنفاً.

وتبقى **مقالتان مقارنتان**: الأولى عن "مَجْمَع الأدبين العربي والعبري" (١٩٧٣م)، والأخرى عن "لقاء مع الشرق: الشعر الاستشراقي {للشاعر الأوكراني} أهَتَنهِل كريمسكي Ahatanhel Krymskyj"، (١٩٨٥م، وقد نشرت صورة أخرى لهذه المقالة مرة أخرى في ١٩٨٦م).

٢ - •

يثير كتاب **صبا نجد** لياروسلاف ستيتكيفيتش عدة قضايا مهمة، تستحق البحث جميعها، ويتصل بعضها بالبعض الآخر. من هذه القضايا: "الشعرية"، و"المكان"، في الأدب، و"الحنين"، بوصفه موضوعاً أدبيًّا، و"صبا نجد"، في الشعر العربي، بوصفها عبارة شعرية تشير إلى نسيم بعينه ومكان بعينه. أما "الشعرية"، فقد عرضنا لها في مقام آخر بشيء من التفصيل من الناحية النظرية[٤]. ولكننا نستطيع أن نعرض لبعض الأعمال التي تناولت موضوع الحنين والمكان في الأدب العربي القديم والحديث على السواء. أما كتاب **صبا نجد** الراهن فسوف نعرض له، ولبعض ما كتب عنه، باختصار في نهاية هذه المقدمة حتى تتضح قيمته في ضوء كل ما سوف نتناوله قبل ذلك.

التفت القدماء إلى أهمية **المكان** في الأدب، وما يرتبط به من **حنين وصبا** فكتبوا كتباً مهمة عن الموضوع؛ مثل **المنازل والديار** لأسامة بن منقذ، **والحنين إلى الأوطان** للجاحظ ولمحمد بن سهل المرزباني، **ونسيم الصبا** لابن حبيب الحلبي، **وعطر نسيم الصبا** للقاضي أحمد بن محمد الحكيمي الكوكباني (ت١١٥١هـ). أما المحدثون فقد شغفوا كذلك

---

٤ – انظر حسن البنا عز الدين، **شعرية الكتابة ثقافة القراءة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم**، (يصدر قريباً عن المركز الثقافي العربي)، وخصوصاً "تمهيد في الشعرية والثقافة".

بالموضوع فكتبوا كتباً وأبحاثاً، امتدَّت من الشعر إلى الرواية وغيرهما من الأنواع الأدبية. وتحمل بعض هذه الكتب طابعاً "جغرافيًّا" مثل كتاب عبد الله بن محمد الشايع، **مع امرئ القيس بين الدخول وحومل** (١٤١٨هـ)، وكتاب محمد بن عبد الله بن بليهد، **صحيح الأخبار عمَّا في بلاد العرب من الآثار**، في ٥ أجزاء (١٤١٨هـ). وعلى الرغم من الأهمية الذاتية لمثل هذا النوع من كتب **المكان** واتصالها بالأدب؛ فإن خطرها يكمن في أنها تنتظم، في النهاية، في منهج بعينه في دراسة الأدب، يعود إلى منهج "المرآة" الذي استعمله طه حسين بين ١٩١٤ و١٩٣٧م في دراساته عن الشعر العربي، ولا يزال ملموساً، بتاريخيته وجغرافيته ومعجميته، في دراسات بعض تلاميذه، ودراسات بعض المعاصرين، وذلك في مقابل منهج "الشعرية" الذي ينظر إلى المكان في الأدب بوصفه مكاناً أدبيًّا، نفسيًّا، خياليًّا؛ أي بوصفه فضاءً شعريًّا وليس "جغرافيًّا".

أما **نجد** وصباها فلدينا عنها، غير الكتاب الذي بين أيدينا، كتابان آخران أحدهما يحمل العنوان الأساسي نفسه؛ **صبا نجد**. وهو لمحمد بن عبد الله الحمدان بعنوان **صبا نجد (نجد .. في الشعر والنشر العربي)**، صدر في طبعتين (١٤٠٤، و١٤١٧هـ / ١٩٩٧م)[٥]، ويشمل ما قاله ٢٦ ناثراً و٣١٣ شاعراً عن نجد، و٨٦ صورة ومنظراً للربيع والأشجار والرمال والإبل في نجد، وجميعها من تصوير المؤلف. والآخر من جمع وإعداد وتعليق خالد بن محمد الخُنَيْن، وتقديم عبد الكريم اليافي بعنوان **نجد ومفاتنه الشعرية**، (١٤١٢هـ/ ١٩٩٣م)[٦]. وقد أشار الحمدان في مقدمة الطبعة الأولى من كتابه إلى أن ثمة كتاباً بين مؤلفات ابن الجوزي بعنوان **صبا نجد**، وهو مخطوط في الأسكوريال، وقد اكتشف أنه لا يمت إلى عنوانه بصلة؛ إذ إنه في الوعظ والنصائح. ولا يخلو هذا من دلالة في حَدِّ ذاته. فقد انتقلت هذه العبارة "العنوان" عند ابن الجوزي من مجال الشعر

٥- محمد بن عبد الله الحمدان، **صبا نجد (نجد .. في الشعر والنشر العربي)**، ط٢، الرياض: مؤسسة الجريسي للتوزيع، ومكتبة قيس، ١٤١٧هـ.

٦- خالد بن محمد الخنين (جامع ومُعدّ ومُعلِّق)، **نجد ومفاتنه الشعرية**، تقديم عبد الكريم اليافي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

والأدب التخييلي غير المباشر إلى مجال "الأدب" الأخلاقي المباشر. ويدل هذا الانتقال على هذا "الاختلاط" الذي سوف نلحظه لدى القدماء والمحدثين في فهم الشعر بين الواقع والخيال. وبالطبع لا يخلو هذا "الاختلاط" نفسه من "شعرية" ما، وخصوصاً إذا قرأنا، على سبيل المثال، عبارة "صبا نجد" اسماً لأحد المحلات التجارية في مدينة الرياض، يبيع صاحبه الرخام بأنواعه. المشكلة، كما سوف نرى، تكمن في "نزع" الشعرية عن الشعر، وليس في إكساب الأشياء، ولو كانت رخاماً يباع، شيئاً من الشعرية القارة في عقل المستهلك سلفاً ويحتاج البائع إلى استثارتها فحسب.

وإذا بدأنا من النقطة الأخيرة، المتصلة بما كتبه القدماء عن "المكان"، و"الحنين"، و"صبا نجد"، فسوف نرى أنهم، مثلهم مثل المحدثين، توزَّعوا في الاهتمام بالموضوع بين البعد "الجغرافي" عند أصحاب معاجم البلدان وكتب التراجم والتاريخ وحتى التفسير، وبعض النقاد وشراح الشعر من ناحية، وبين الوعي بالبعد الشعري في دلالة "المكان"، وشعرية "الحنين"، ورمزية الأسماء، من ناحية أخرى. وقد انتقل هذان البعدان من القدماء إلى المحدثين بأنحاء مختلفة، وقد أضافوا إليهما ما حصلوه من معرفة جاءت إليهم عبر المناهج النقدية الأدبية الحديثة، سواء فيما يتصل بالجانب "الجغرافي"، و"البيئي"، و"التاريخي"، أو فيما يتصل بالجانب الفني الرمزي.

وقد تبدو المسألة طبيعية لو كان أصحاب كل منهج يحصرون منهجهم في "تخصص" بعينه؛ كأن يعي أصحاب المنهج "التاريخي، الجغرافي، البيئي" بأنهم إنما في دائرة التاريخ والجغرافيا والبيئة وليس في دائرة الشعر، ويعي أصحاب المنهج "الشعري"، إذا جاز التعبير، بأنهم إنما يتعاملون مع فن من الفنون، يقوم على الخيال والرمز والتعبير الذاتي ليرسم حقائق "الفن" الخاصة أكثر مما يرسم حقائق "الواقع" الذي يوجدون فيه، وأن المعرفة التي تنتج عن "الشعر" غير تلك التي تنتج عن سواه، بحكم الوسائل والغايات. لكن المشكلة أن كل فريق يظن نفسه، في معظم الوقت أو بعضه، في مكان الفريق الآخر، أو لنقل إن كل فريق يريد أن يحتل "مكان" الفريق الآخر. وقد تصبح المشكلة

أكثر حدة عندما يكون أحد أصحاب الفريقين في "المكانين" في الوقت نفسه، محاولاً، بوعي أو بغير وعي، أن يجمع بين الحسنيين.

لا يعني فَضُّ الاشتباك بين الفريقين هنا، إذا حاولنا ذلك، أن نلزم كل فريق بـ "مكانه". فالشاعر نفسه يستخدم التاريخ والجغرافيا والبيئة والمعجم، وفوق كل شيء، الكلمات والنحو والصرف والعروض، كما يستخدم كل الشعر الذي سبقه والذي يحيط به، وذلك كي يخرج لنا قصيدة جديدة، تماماً كما تفعل النحلة في رحلتها قبل إنتاج العسل؛ إذ تمتص رحيقاً متنوعاً وتنقل لقاحات متنوعة، فتعمل على استمرار حياتها وحياة غيرها من نبات وأعشاب وأزهار. إن الشاعر في كل هذا لا يعمل مسَّاحاً في دائرة مساحة الأراضي أو قسم المسح الجوي، كما أنه لا يعمل مؤرخاً لأي شيء في أي مصلحة، ولا حتى ينادي بالمحافظة على "البيئة". إنه، ببساطة، يعمل شاعراً في فضاء الشعر الذي يتجاوز المكان والزمان، ويجعل مركزه الإنسان فحسب. ولا يعني هذا أنه لم يستوعب التاريخ والجغرافيا وغيرهما، وإنما يعني أنه لا يعمل في خدمتها بل تعمل في خدمته.

وإذا نظرنا إلى أعمال القدماء من هذا البعد الأخير نستطيع أن نجد بعض الإشارات الواعية إلى كون الشعر مصدراً للمعرفة مثله مثل النظم المعرفية الأخرى، يمتاز، مثله مثلها كذلك، بميزات خاصة، لا تتوافر في غيره من النظم. ومن ثم يمكن أن نتصوَّر معنى "تكامل" المعرفة الإنسانية وسعي نظمها المختلفة إلى اكتشاف العالم واكتشاف الإنسان، ومعنى الوجود ومعنى الموت. وقد أدرك كثير من النقاد المعاصرين هذه الحقيقة حتى أصبحت مسألة بديهية في معظم النقد الأدبي الحديث والمعاصر. ويمكن هنا أن نقتبس عبارة ختم بها أرشيبالد مكليش كتابه **الشعر والتجربة**: "فانْ نُوَاجِهَ حقيقةَ فناءِ العالمِ ونصوغَ منها الأغانيَ، ونصنعَ منها الجمالَ، لا يعني أننا نَحُلُّ لغزَ حياتِنا الفانيةِ، ولكن قد يساعدُنا ذلك على أن نُحَقِّقَ شيئاً أكثرَ"(٧). إن هذا "الشيء الأكثر" هو ما

٧- أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ومراجعة توفيق صايغ، بيروت ونيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ودار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م، ص٢٢٧.

يسعى الشعر إلى إنجازه، وهو مقابل للعسل الذي تنتجه النحلة، فيما تطير بين الزهور والأعشاب.

٢- ١

كُتُبُ "المكان" و"الحنين" في التراث الأدبي كثيرة، وقد جمعت بين حنين "الإبل" وحنين "البشر" إلى أوطانهم. والمعروف أن كلمة "حنين" نفسها تشكِّلُ كوناً لغويًا شعريًّا في العربية، يمتد بأصوله، حسب لسان العرب (حنن)، إلى معاني الرحمة والتعطف والرزق والبركة، وصوت الطرب من حزن أو فرح، وشوق النفس وتوقانها. وأصل الحنين ترجيع الناقة صوتها إثر ولدها، وكذلك الحمامة والرجل، والرياح، والسحاب، والمرأة تحن إلى زوجها الأول وتعطف عليه، وقيل على ولدها من زوجها المفارقها. ونُقِلَ صوتُ الحنين كذلك إلى القوس والسهام والعود، وشُبِّهَ حنينُ الناقة لدى بعض شعراء اللسان بترجيع الزامر. وقبل أي شيء، فالحنَّان من أسماء الله بمعنى الرحيم بعباده. وأخيراً قيل إن الحِنَّ حيٌّ أو ضربٌ من الجِنِّ. واضح من هذين الاشتقاقين الأخيرين لمادة الحنين أنها تنفرج إلى أفقين: الإلهي والشيطاني (الجن). وفي حين أن البعد الإلهي يلقي بظلاله على معظم معاني المادة، يلحق به البعد الإنساني الذي يحاكي فيه الإنسان رحمة خالقه به بأن يرحم مخلوقه الآخر بروح الفطرة والتأمل في النفس والخلق، فإن الجاحظ، أو من كتب مثله في الحنين إلى الأوطان، يرى أن الإنسان، سواء من العرب أو العجم أو الهند، مهما علا شأنه في الدنيا "إذا ذكر التربة والوطن حَنَّ إليه حنين الإبل إلى أعطانها ... ... وقال آخر: إذا كان الطائر يحن إلى أوكاره فالإنسان أحق بالحنين إلى أوطانه ... ... وأكرم الإبل أشدها حنيناً إلى أوطانها"(٨).

فملاحظةُ الفطرة في الحنين عبر الناقة من ناحية، وعبر ملاحظة الطبع في الإنسان من ناحية أخرى، وعودةُ الحنين إلى معنى الرحمة الإلهية أساساً، واستعارتُه لبعض الطيور

٨- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، رجع في تصحيحها إلى الأستاذ الشيخ طاهر الجزائري، الطبعة الأولى على نفقة عبد الفتاح قتلان، القاهرة: مطبعة المنار بمصر، ١٣٣٣هـ ص ص٧-٩.

والمظاهر الطبيعية، والأدوات الثقافية فرعاً، يؤهله جميعاً لأن يضعه موضع الشعرية التي تتمثل في قُطْبَيْنِ: الأول هو الشاعر الذي "يَحِنُّ" إلى وطنه أو الديار التي كانت تجمعه بأحبابه، والثاني هو الناقة التي "تَحِنُّ" إلى أوطانها حنيناً شعريًّا (في قسم الرحيل من القصيدة) موازياً لحنين الشاعر في نسيب قصيدته. ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو مدى العلاقة الضمنية بين "حنين" البشر/الكائنات هذا وذلك الحنين الذي يمكن أن يشتق من "الحِنّ" الذي هو حَيٌّ أو ضربٌ من "الجِنّ". أو بعبارة أخرى، هل يمكن أن نتصوَّر "حنين" الشعراء دون أن يكون الأفقان: الإلهي والشيطاني، هما الممسكين بتلابيب القصيدة كي تخرج بأفق الفطرة/الطبيعة إلى أفق الشعر/الثقافة؟ إن التغني الجميل بذكرى "المكان" الماضي، إذا جاز القول، في الشعر يساعد على صنع شيء أكثر من حَلٍّ لغز الفناء. وقد يكون هذا الشيء محاولة العودة إلى المكان/الماضي بالحنين إليه، وهو، في النهاية، فردوس مفقود، عمل الشيطان على إخراج الإنسان منه، ولكي يعود إليه الإنسان/الشاعر لا بد أن يستعين برحمة الله الحنَّان وتعطُّفه كما يستعين بشيطانه الشعري على نحو من الأنحاء، كأن يكون من قبيل قولهم "الدواء من الداء".

وبالطبع لا يزال لدى القدماء، كما هو الأمر لدى المحدثين، من يأخذ من الحنين "حرفيته"؛ فيظن مثلاً أن المعتلَّ ببلاد غريبة واشتهى شَمَّةً من تربة بلده وشربة من ماء واديه أو نهره وحصَّل ذلك أفاقَ من مرضه. كذلك رويت في كتب الحنين إلى الأوطان قصص تاريخية عن حنين "الملوك الجبابرة الذين لم يفقدوا في اغترابهم نعمة ولا غادروا في أسفارهم شهوة، حَنُّوا إلى أوطانهم ولم يؤثروا على ترابهم ومساقط رؤوسهم شيئاً من الأقاليم المستفادة بالتغازي والمدن المغتصبة من ملوك الأمم"(٩). وثمة إشارات في هذه الكتب إلى حب الوطن وتأكيد ذلك بأقوال من القرآن الكريم، بل هناك إشارات إلى رغبة شخصيات تاريخية ودينية عظيمة في الدفن في بلادهم بعد الموت. وهذا يختلف عمَّا نجده في حالة الشعر أو لعله يقابله. فالشعر، منذ كان الشعر، يرى في الحنين

٩- الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، ص٣٥.

موضوعاً شعريًا يتجاوز اللحظة الحاضرة إلى لحظة ماضية، بعيدة الغور في نفس الإنسان، تمثل أمامه بوصفها لحظة في أفق المستقبل. ولكن المؤلفين يجمعون بين هذا المعنى "التاريخي" والمعنى "الشعري" للحنين. وهكذا يوردون كل تلك الأخبار والملحوظات "الواقعية" إلى جانب الأشعار؛ يقول صاحب **الحنين إلى الأوطان**: "ولو جمعنا أخبار العرب وأشعارَها في هذا المعنى لطال اقتصاصُه ـ ولكن توخَّينا تدوين أحسن ما سنحَ من أخبارهم وأشعارهم"(١٠). فالإشكال هنا يتمثل في الجمع بين "الأخبار" و"الأشعار" على نحو يفتقر إلى الرؤية الشعرية للحنين بقدر ما يقرِّر "واقعية" هذا الحنين في تاريخ الأشخاص و"جغرافية" أوطانهم.

وقد يحدث، مع ذلك، أن تجتمع الأخبار والأشعار في وعي شاعر وناقد وأمير مثل أسامة بن منقذ في كتابه **المنازل والديار**(١١). فقد كتبه في وقت لاحق لحادثة الزلزال الذي وقع في سنة ٥٥٢هـ (= أغسطس سنة ١١٥٧م)، واجتاح شمالي سورية، ودمَّر ثلاثين مدينة من بينها قلعة "شيزر" موطن أسامة وأسرته بني منقذ الأمراء، وكان أسامة حينذاك بعيداً عن "شيزر" فسلم من الموت. وكتب أسامة بن منقذ **المنازل والديار** سنة ٥٦٨هـ حينما كان في السابعة والسبعين من العمر، مما يعني أنه أخذ مسافة زمنية كافية بعد الكارثة حتى يستطيع أن يكتب عمله، متذكِّراً ما حدث تذكُّراً أقرب إلى الشعرية النقدية، إذا جاز القول. وتدور فصول هذا الكتاب الضخم حول مفردات "شعرية" بعينها، يمكن حصرها في المنازل، والمغاني، والربع، والرسم، والمساكن والمحل والمعاهد والأعلام والمعالم والعرصات، والأوطان، والبلاد، والبيت، والديار، والأطلال، والدمن، والآثار، والأرض، والمدن، والدار، وبكاء الأهل والإخوان. ويشمل الكتاب نحو خمسة آلاف بيت من جيد الشعر العربي الكلاسيكي، و"يُعَدُّ الكتاب"، كما يقول مصطفى حجازي محقق الكتاب في مقدمته، "واحداً من كتب المختارات الشعرية الموضوعية، فهو

١٠ـ الجاحظ، **الحنين إلى الأوطان**، ص٩.

١١ـ أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، تحقيق مصطفى حجازي، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٨م.

يمثل حلقة في سلسلة الكتب التي تشبهه في هذا النهج مثل الحماسات، وكتب الأمالي، والمعاني الكبير ... ونحوها". فهذا الكتاب مثال فائق، يكشف عن وعي شعري فائق بموضوع الحنين في الشعر العربي الكلاسيكي على يد شاعر وناقد وأمير في مرحلة متأخرة إلى حد ما من "تاريخ" الشعر العربي نفسه. وقد أشار ستيتكيفيتش إلى كتاب أسامة بن منقذ بتقدير مشابه في بعض فصول صبا نجد.

ولعل كتاب **المنازل والديار** يكون خلاصة نادرة لكل تلك الإشارات الواعية بشعرية الحنين ورمزية المكان في الفضاء الشعري العربي، وخصوصاً تلك التي تتصل بنجد وصباها. وقد أشرنا في بعض تعليقاتنا على بعض ملحوظات ستيتكيفيتش في هذا السياق إلى أن بعض كتب التفسير تستدعي "نجداً" في تفسير بعض الآيات الكريمة، كما أشرنا في السياق نفسه إلى تفشي ظاهرة التغني بـ"نجد" في الأندلس نفسها، وانتشار القصور النجدية فيها. وهذا يعني أن المسألة لا تتوقف عند حد البكاء على المكان / الماضي فحسب، بل تمتد إلى "غناء جميل" بـ"فناء العالم"، وإنجاز شيء أكثر من هذا، يكشف عنه الشعر تأويلاً.

٢ - ٢

يبقى أن نعرض لبعض دراسات المحدثين عن "المكان" في الأدب وما يتصل به من "حنين" و"شعرية"، ونبدأ بالكتابين اللذين يحملان عنوان "صبا نجد" وذلك لاقترابهما من كتب القدماء على وجه العموم، ثم نذكر بعض الأمثلة على شيوع الدراسات النقدية عن "المكان" و"الحنين" في الأدب القديم والحديث على السواء. ولا بد أن ننهي هذه المقدمة بالكلام عن كتاب **صبا نجد** الراهن على سبيل التمهيد للقارئ كي يدخل إلى الكتاب وقد ألَمَّ بموضوعه من خارجه وداخله في الوقت نفسه.

يجمع بين كتابَي الحمدان والحُنَيْنِ عن صبا نجد أنهما تجميع لما قيل عن نجد من شعر قديم، وزاد الحمدان ما قيل عن نجد من شعر حديث ونثر قديم وحديث. وقد وعد الحنين بجزء آخر، يجمع فيه ما قيل في نجد من شعر حديث. ولكن قد تكون الطبعة الثانية من

كتاب الحمدان صرفته عن ذلك. وقد أشار الأخير في طبعة كتابه الثانية إلى كتاب الحُنَيْنِ. وبالطبع يجمع بينهما أن المؤلفيْن ينتميان إلى نجد. وتقديم كتاب الحُنَيْنِ لعبدالكريم اليافي عبارة عن مقالة مطولة ذاتية في معنى الحنين، يستشهد فيها بكثير من النماذج الشعرية عن نجد وصبا نجد. أما كتاب الحمدان فقد أورد أقوالاً كثيرة عن نجد لقدماء ومعاصرين، منهم علي جواد الطاهر الأديب والباحث العراقي المعروف. قال الطاهر، في رسالة خاصة إلى الحمدان، "والذي لدي أن (نجداً) نجدان .. نجد الحقيقي - وهو الموضع الجغرافي - ونجد المجازي الذي صار رمزاً لأرض طيبة كريمة حبيبة إلى النفس متصلة بالقلب ... وقد بقي نجد المجازي موضوعاً على التاريخ الأدبي، وإن الشاعر ليذكره دون أن يعرفه أو يعيش فيه وكأنه وطنه بل وطن أوطاره. وتجد هذا عند شعراء كثيرين. والحقيقة أن نجداً في كل مكان من الشعر العربي في العصور الأخيرة خاصة"(١٢).

وهذه العبارة الأخيرة في غاية الأهمية؛ لأنها تفرّق، ببساطة، بين نوعين من نجد: حقيقي / جغرافي ومجازي / شعري. وهذا هو ما نريد أن نؤكده في هذه المقدمة، وما يؤكده الكتاب المترجم هنا. وبالطبع لا يعني هذا "الفصلُ" بين النجدين التقليلَ من شأن أحدهما لحساب الآخر؛ بل يعني أن النظر إلى أحدهما ينبغي أن يختلف عن النظر إلى الآخر. فنجد التاريخية / الجغرافية ملك لأصحابها، ونجد المجازية / الشعرية ملك لكل شعراء العرب منذ ١٥٠٠ سنة حتى الآن. ولا شك أن دوافع الحمدان والخنين إلى جمع المادة الشعرية والنثرية عن نجد نابعة من شعور قوي لديهما بقيمة نجد الشعرية وارتباط هذه القيمة، على نحو من الأنحاء، بنجد التي نشأ كلٌّ منهما في ربوعها وعرفها جغرافيًّا وتاريخيًّا وشعريًّا فانتمى إليها إنساناً ومواطناً وأديباً، وليس ناقداً بالضرورة. ومن هنا خلا الكتابان من أي بُعْدٍ نقدي، واكتفى صاحباهما بجمع المادة الشعرية والنثرية وتقديمها للباحثين والمتذوقين من مواطنيهما وغير مواطنيهما.

١٢- الحمدان، صبا نجد، ص٣٢.

٢ - ٣

أصبح **المكان والشعرية** في الأدب القديم والحديث بشعره ونثره موضوعين رائجين في النقد الأدبي المعاصر الغربي والعربي على السواء، ناهيك عن دراسات **الحنين** المعروفة منذ زمن في النقد العربي الحديث. ونستطيع أن نعطي هنا أمثلة دالة كافية على هذا من خلال الإشارة إلى أعمال مثل **جماليات المكان** لباشلار الذي ترجمه غالب هلسا (١٩٨٤م)[١٣]، و**جماليات المكان في الرواية العربية** لشاكر النابلسي (١٩٩٤م)[١٤]، و**شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً** لخالد حسين حسين (٢٠٠٠م)[١٥]، و**شعرية دوستويفسكي** لميخائيل باختين (١٩٢٩م، ترجمة عربية ١٩٨٦م)[١٦]، و**مشكلة المكان الفني**، للوتمان (١٩٨٦م)[١٧]، و**المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه** لعبد الوهاب زغدان (١٩٨٥م)[١٨]، و**قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر** لصلاح صالح (١٩٩٧م)[١٩]، و**الريف في الرواية** لمحمد حسن عبدالله (١٩٨٩م)[٢٠]، و**المكان في الرواية العربية** لغالب هلسا (١٩٨٩م)[٢١]، وشاعرية

١٣- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.

١٤- شاكر النابلسي، **جماليات المكان في الرواية العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤م.

١٥- خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً**، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، ٢٠٠٠م.

١٦- ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

١٧- يوري لوتمان، "مشكلة المكان الفني"، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، في ألف، **مجلة البلاغة المقارنة**. ع٦، ربيع ١٩٨٦م، ص ص٧٩-١٠٦. وانظر العدد كله لأنه عن جماليات المكان.

١٨- عبد الوهاب زغدان، **المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه**، ط٢، صفاقص: دار صامد للنشر، ١٩٨٥م.

١٩- صلاح صالح، **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧م.

٢٠- محمد حسن عبد الله، **الريف في الرواية العربية**، الكويت: عالم المعرفة (٢٤٣)، ١٩٨٩م. وانظر في السلسلة نفسها لمختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، الكويت: عالم المعرفة (١٩٦)، ١٩٩٥م.

٢١- غالب هلسا، **المكان في الرواية العربية**، دمشق: دار ابن هانئ، ١٩٨٩م.

المكان لجريدي سليم المنصوري الثبيتي (١٩٩٢م)[٢٢]. كذلك الأمر بالنسبة إلى الحنين الذي قرأنا منذ زمن لماهر حسن فهمي كتابه عن **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث** (١٩٧٠م)[٢٣]، ولمحمد إبراهيم حوَّر كتابه عن **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي** (د. ت)[٢٤]. وبطبيعة الحال هناك أعمال أخرى تناولت المكان في الشعر العربي القديم والحديث دون أن تضع في عناوينها مفردات مثل "المكان"، و"شعرية"، و"الحنين"، ولكنها تضع عناوين أخرى مثل **الطلل في النص العربي** لسعد حسن كمُّوني[٢٥]، و**شخصية الطائف الشعرية** لعالي سرحان القرشي (٢٠٠٠م)[٢٦]، وله كذلك **رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم** (٢٠٠٠م)[٢٧]، و**الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي** لرشيد نظيف (٢٠٠٠م)[٢٨]. ويمكن أن نضيف أخيراً كتاب عبد الله الفيفي بعنوان **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)** (٢٠٠١م)[٢٩].

وسوف نعرض لبعض هذه الأعمال في ضوء الفكرة الأساسية المتناولة آنفاً؛ أي كيف ينبغي أن ننظر إلى موقع "المكان" من الشعرِ، وموقع "الحنين" من هذا الشعر؟

ونبدأ بكتاب حوَّر عن **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي**

٢٢- جريدي سليم المنصوري الثبيتي، **شاعرية المكان**، جدة: دار العلم للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

٢٣- ماهر حسن فهمي، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠م.

٢٤- محمد إبراهيم حوَّر، **الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.

٢٥- سعد حسن كمُّوني، **الطلل في النص العربي: دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية**، بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

٢٦- عالي سرحان القرشي، **شخصية الطائف الشعرية**، الطائف: اللجنة العليا لتنشيط السياحة، ٢٠٠٠م.

٢٧- عالي سرحان القرشي، **رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم**، المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، (١٤٧)، ٢٠٠٠م.

٢٨- رشيد نظيف، **الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي**، الدار البيضاء: دار النشر المدارس، ٢٠٠٠م.

٢٩- عبد الله الفيفي، **مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، (١١٧)، ٢٠٠١م.

وكان في الأصل أطروحة ماجستير، وهي معروفة لنا منذ أكثر من ربع قرن، وقد صدرت في كتاب بعد عمل فهمي المشار إليه آنفاً؛ أي بعد ١٩٧٠م. ويشير حوَّر (ص ٨) إلى المصطلح النفسي والعضوي Homesickness بمعنى الكآبة الذهنية والبدنية التي يسببها الحنين إلى الوطن أثناء الغياب عنه، والتي تسمَّى بالحنين Nostalgia وهي كلمة يونانية، مؤلفة من كلمتين Nostos وتعني العودة إلى الوطن، و Algos وتعني الألم أو حالة مرضية. ويعني هذا ابتداءً وعي المؤلف بالحالة السوداوية التي تنتاب الإنسان وهو بعيد عن قومه وبلده، وبحالة الحنين النوستالجي؛ أي العودة الأليمة، وهي عودة لا يمكن إلا أن تكون في الخيال. ذلك لأنها إن كانت عودة واقعية لانتفى الشعور بالسوداوية أو الألم، كذلك لا يمكن التعبير عنها داخل الوطن إلا أن تكون نابعة من شعور واعٍ بالغربة، ومعبر عنه بكلام خيالي أو في صورة فنية ما.

يشير حوَّر (ص٤٤) إلى شعر الأطلال وأهميته البالغة واتصاله بموضوعه، وينقل (ص٤٦) عن نوري القيسي قوله: "فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين للوطن. لأن الطلل وما يحيط به، وما يتناثر حوله من دمن يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذهنه، فحمل لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام". ولكنه سرعان ما يربط (ص٤٧) بين دراسة شعر الأطلال في البادية لواقعيته في مقابل عدم التطرق إلى قصائد الأطلال عند شعراء الحاضرة لفقدانها عنصر الواقعية، بمعنى أنهم لم يتنقلوا في البادية ويرحلوا فيها ويمروا بأطلال لهم فيها. وهو يلحظ هنا كذلك ارتباط الدار والوطن بالمرأة/المحبوبة، ولكنه مع ذلك يرى (ص٤٩) أن هذه الظاهرة أصبحت في شعر بشر بن أبي خازم تقليداً؛ "فتختلط المشاعر الصادقة، بالمشاعر التي أضحت تقليداً لبناء هيكل القصيدة". ويلحظ في الوقت نفسه (ص٦٤) أن المعاني تتكرَّر حتى عند شعراء البادية أنفسهم، وإن كان يرى فيها روحاً حزينة تنضح على قارئها وتشجيه. وبالطبع يحدث هذا بناء على "صدق" شعراء البادية "التاريخي" و"الجغرافي" في نظره.

في السياق نفسه يمكن أن نسلك فصل حوَّر عن الحنين إلى الوطن في شعر الحضر

(ص١٤٦-١٦٦) متمثلاً في شعر المسلمين المهاجرين إلى المدينة ومصر واليمن، وفي حنين الشاعر السجين (ابن مفرّغ الحميري، ت ٦٩ تقريباً)، وغيرهم. ويعلل فكرة الحنين عند شعراء الحضر بقوله (ص١٦٦) إن معظم الشعراء في العصر الإسلامي كانت تغلب عليهم سمة البداوة على الرغم من عيشهم في الحاضرة أو اتصالهم بها. وهذه ملحوظة جيدة، ولكنها سرعان ما تصطدم بشيء من التناقض لدى المؤلف في الموضع نفسه عندما يلحظ قِلّةَ شعر الحضر في الحنين إلى الوطن قياساً بشعر البدو في الحقبة ذاتها وسبب ذلك أن الحضري أقل ابتعاداً عن وطنه من البدوي. فالشعور "البدوي"، إذا جاز القول، هو الذي، من وجهة نظر حوَّر، يسوّغ فكرة الحنين لدى الشاعر سواء أكان مقيماً في الحاضرة أو متصلاً بها، في حين أن الشاعر الحضري لا يبدو عليه القدرة على الشعور بالحنين "الحقيقي" لأنه مقلِّد للشاعر البدوي في هذا الشعر، ومن ثم لم يتطرّق المؤلف إلى شعر الأطلال عند شعراء الحاضرة.

لعل المفارقة الأخيرة في دراسة حوَّر تكون نابعةً من "صدق" صاحبها في تناول الموضوع، مدفوعاً بحنينه إلى وطنه فلسطين الذي شُرِّدَ عنه منذ طفولته المبكرة (انظر ص٣ وص٢٠٠). ونحن نستطيع أن نرى في شعر "الأطلال" عند كثير من شعراء الحضر "القدماء" ممن خلفوا "مدنهم" وراءهم، مثل أسامة بن منقذ المشار إليه آنفاً، وشعراء مدينة القيروان: ابن شرف وابن رشيق والحصري الضرير، وابن حمديس الصقلي، ناهيك عن هذا الشعر لدى الشعراء العرب المعاصرين الذين كتبوا قصائد تحمل عناوين "الأطلال" وفكرتها، من قبيل إبراهيم ناجي وصلاح عبد الصبور وغيرهما، شعراً يضارع أشعار "البدو" الطللية في معنى الحنين وشعريته. وهكذا يوقع التناقض في الجمع، أو الخلط، بين التقليد الشعري "البدوي" من ناحية والمشاعر الإنسانية العمومية (بما فيها من تاريخ وجغرافيا) من ناحية أخرى، في التضحية بالشعر في سبيل الاحتفاظ بالمكان، والتضحية بالفن في سبيل الشعور الفطري بالحنين دون محاولة لفهم المكان الشعري والحنين الشعري، أو شعرية المكان وشعرية الحنين على السواء.

أما ماهر حسن فهمي فقد جمع بين "الحنين" و"الغربة" في عنوان كتابه المذكور آنفاً، وقد بدأه بفصل عن جذور الاغتراب في الشعر العربي عند عبيد وذي الرمة وامرئ القيس وعنترة والشنفرى والعرجي والمتنبي وابن زيدون والبهاء زهير. ولكنه، مع ذلك، ينهي هذا الفصل (ص٢٤) بقوله: "ولكننا، مع ذلك، نجد خطًا واحداً يكاد يخترق كل شعر الاغتراب الذي تناولناه، وهو الاستسلام للقدر دون صراع، أو قل إننا نجد حسًا مأسَوِيًّا، ولكننا لا نجد تجسيداً دراميًا". وقد كادت فكرة الاستسلام للقدر تختفي لدى الشاعر الحديث (ص٧١-٧٢)؛ "إذ أصبح الاغتراب يخضع لإرادة المغترب قبل كل شيء، ومن ثم أصبح الاغتراب يشكّل صراعاً نفسيًا داخليًا بين الأمل واليأس وبين الحركة والقعود وهو إحساس درامي من لون جديد، وإن كان يبدو في صورة فورات عاطفية انفعالية لا تمنحه عنصر التكامل. ويلحظ فهمي هنا أن شعر المهجر يتميز بشدة الإحساس بالغربة [...] وهو إحساس يدفع الشاعر في النهاية إلى العودة إلى وطنه مسوّغاً رغبته بانه جزء من البيئة التي اقتطع منها". وقد نرى أن فهمي يقترب هنا من إدراك بصير بشعرية الحنين، وإن كان "المكان" يبدو مفضّلاً على الحس المأسوي في الشعر القديم إحساساً دراميًا لا يجده في الشعر القديم، ويستحيل في الشعر الحديث إلى "فورات عاطفية انفعالية لا تمنحه عنصر التكامل". وفكرة "الاستسلام للقدر دون صراع" تبدو طبيعية حتى في حالة الشاعر المهجري، الذي يستبدل، على سبيل التناقض الظاهري، بالجنات "البيئة التي اقتطع منها". فهذه البيئة في الحقيقة هي من قبيل "الجنّات" في نهاية الأمر.

يستحق عمل عبد الله الفيفي المشار إليه آنفاً عن **مفاتيح القصيدة الجاهلية وقفة**؛ نظراً إلى كون صاحبه من الباحثين الجادين المعنيين بالقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص، والشعر العربي القديم في عمومه. وإشكالية هذا العمل، في رأينا تأتي من العنوان الفرعي المزدوج: **نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)**. يعطي الفيفي، في تعليقه على ملحوظات سوزان ستيتكيفيتش على

معلقة امرئ القيس، في سياق نقدها لعمل كمال أبي ديب عن المعلقة نفسها، إشارة ضمنية إلى منطلقه الخاص في بحثه. يعلّق الفيفي (ص١٦-١٧) "كل هذا ينجم عن فرض نظري من خارج تربة النص وبيئته؛ ولهذا يكون من مفارقات هذا المنهج أنه، مع ذاك الغياب التأصيلي لعلاقة النص بالميثولوجيا العربية، يفترض علائق خارجية لتجربة الشاعر، كعقد مشابهة بين امرئ القيس وأسطورة أدونيس الفاتن مثلاً ... ... وإزاء تلك التخرُّصات المنهجية القرائية تأتي المكتشفات والميثولوجية في الجزيرة العربية، التي أخرجتها حفريات الآثار ... لتضعنا أمام وثائق غاية في الأهمية، بما تقدمه من معطيات حية وملموسة عن حياة العرب قبل الإسلام، وعن مزاجهم الحضاري فالفني والتعبيري" . والحقيقة أن الأسئلة التي يطرحها الفيفي هنا (ص١٨-١٩)، والتي من الواضح أنها كانت الأسئلة الافتراضية لبحثه في الأساس، أكثر أهمية من الإجابات التي كانت متاحة له. ذلك أن محاولة الإجابة عنها تصطدم بحقيقة أساسية يؤمن بها الباحث. ولكنه يتعلق بأمل بعيد المنال عندما لا يقنع بالحقيقة التي يؤمن بها لسبب أو لآخر. أما الحقيقة المقصودة هنا فهي أن الفيفي نفسه يؤمن بشعرية الشعر وهامشية الجغرافيا في فهم أسماء الأماكن في معلقة امرئ القيس وغيرها (انظر ص٤٠-٤١، وانظر هامش د، ص٢٣٦، حيث يعارض أستاذه ناصر الرشيد في مذهبه "الجغرافي" هذا في فهم الشعر). كذلك تصطدم محاولة الإجابة بعدم تخصص محلِّل الأدب في تحليل الآثار وعدم تعاون الأثريين مع النقاد في هذا الشان، في حالة الفيفي، وكانت تصطدم عند علي البطل قبل أكثر من عشرين عاماً بالانتظار حتى "تبوح الأرض بأسرارها، إذا قدر لهذا أن يكون، عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة"[٣٠]. وقد انتهى الأمر بالبطل (ص٢٣٦) إلى العودة بالتشكيل العام لصور الصحراء عند ذي الرمة إلى الواقع الواعي، بحكم التطور المنطقي باختفاء العصر الذي حَيَتْ به الأساطير والممارسات الشعائرية القديمة.

٣٠- علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها**. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص١٤٥، وانظر ص١٣٧.

أما الفيفي فقد مضى في محاولته القرائية بعيداً عن "المكتشفات الأثرية والميثولوجية"، التي كان يسعى إلى العمل في ضوئها، كما سلّم، في ثنايا عمله (ص٢٢٢) بأن مركّب معلقة امرئ القيس، في ضوء تنويعات على تلك الأقانيم الرمزية التي رصدها وحلّلها فيها، "يشخّص نموذجاً يماثل ما تصفه سوزان ستيتكيفيتش عن الشعائر الموسمية بأوجهها الثلاثة الزراعي والجنسي والتضحية بالدم، الأمر الذي يمنح معلقة امرئ القيس قيمتها المفتاحية الخاصة لدرس الشعر القديم".

وقد أشار الفيفي (هامش ٣، ص٢٣٥) إلى مقالة ياروسلاف ستيتكيفيتش عن "الكلمات السبع في النسيب" (١٩٩٣م)، وقد ذكر أن صاحبها "أغرق في تحليل العلاقات اللغوية لمفرداته السبع ومقارنتها، إغراقاً هو إلى فقه اللغة أقرب منه إلى درس دلالات الشعر. على أن تلك المفردات التي ركّز عليها ـ وبالرغم من نمطيتها في الشعر الجاهلي ـ ليست بمطردة لدى الشعراء؛ فها هو ذا امرؤ القيس في مقدمة معلقته لا يستخدم أي واحدة منها، وحين يقف على الدار تراه يستبدل بكلمة "دار" كلمة "منْزل"".

والحقيقة أن ستيتكيفيتش بدأ مقالته بالإشارة إلى امرئ القيس وبيتيه المعروفين عن ابن خذام؛ بمعنى أنه عدَّ امرأ القيس أساسيًّا في استخدام "الدار"، كما أن تلك المفردات السبع موجودة في شعر امرئ القيس غير المعلقة، بالإضافة إلى وجودها، بلا حصر، في شعر الشعراء العرب حتى أحمد شوقي. وقد عرض لها ستيتكيفيتش من هذا المنظور الشامل، وبوصفها مفردات شعرية متداخلة معاً في السياق الواحد، وإن أتت في سياقات أخرى منفردة. وتنطلق مقالة ستيتكيفيتش من المنطلق نفسه الذي ينطلق منه الفيفي، وهو المقابل للوصف الواقعي للحياة البدوية؛ بمعنى أنه من خلال تحليل هذه المفردات العناصر "المفتاحية"، على حد تعبير ستيتكيفيتش نفسه كذلك (ص٥٨)، في المعجم الشعري للنسيب فإن المقصد الشعري والقيمة الشعرية للنسيب لا يكمنان في الواقعية الوصفية لكن في مستوى أعمق من الرمزية النموذجية الأصلية، وأن هذا المستوى

الأعمق يمكن أن يوصَل إليه فحسب من خلال الكشف عمَّا سمَّاه مصطفى ناصف "الأسطورة وراء الكلمة"، كما يقول ستيتكيفيتش، ومن خلال الاشتقاق اللغوي، والمدى الدلالي، والترابط القائم بين صنع الأسطورة والاستعارة للكشف عن الصلات الثقافية، والأدبية على نحو أكثر قرباً، والتي تربط بين هذه المفردات وطقوس الشرق الأدنى، وأساطيره، وشعره. إن المنهج المطوَّر في تلك المقالة، كما يقول صاحبها في مقدِّمتها، يتجاوز الفيلولوجيا الجديدة التي ساعد على وجودها ليو سبيتزر إلى مملكة الأسطورة والنموذج الأصلي. لقد بدأ ستيتكيفيتش عمله النقدي في دراسة الأدب العربي منذ أكثر من ثلاثين عاماً بشن هجوم على الاتجاه الفيلولوجي (الفقه لغوي) في فهم الشعر العربي الكلاسيكي. لكنه في الوقت نفسه يستخدم (انظر مقالته عن الكلمات السبع، ص٩٨، وهـ١٢٧، ص١٢٥) ما يسميه دانتي "القراءة الأولى" في سياق مستويات أربعة لمعنى نص من النصوص، واستنتاجه "أن المعنى الحرفي ينبغي دائماً أن يأتي أولاً بوصفه المعنى الذي تتضمنه المعاني الأخرى، والذي بدونه من المستحيل ومن غير المعقول أن نلتفت إلى المعاني الأخرى". وهذا نفسه ما يراه الفيفي على نحو ما عرضنا آنفاً. فالسؤال هنا إذن ليس في "المنهج" ولكن في تطبيقه ومدى التوفيق في هذا التطبيق، مما يعد مسألة نسبية صرفاً.

نستطيع أن نتابع رصد الأعمال النقدية التي ينطلق أصحابها من فهم المكان في الشعر بوصفه فضاءً شعريًا، ينأى بنفسه عن التاريخ والجغرافيا والواقع بقدر ما يشتغل عليها جميعاً حتى يصبح من الصعب قيام الشعر بوصفه وثيقة تاريخية أو جغرافية أو حتى واقعية. إن الشعر، كما قال أرسطو قديماً، أكثر فلسفةً من التاريخ. و"التاريخ"، هنا يشمل كل شيء ما عدا الشعر، والشعر يشمل هنا كل شيء ما عدا التاريخ، وخصوصاً بمفهومه الشائع. ولكننا نظن أن الإشارة أعلاه إلى تلك الأعمال والملحوظات النقدية التي أخذناها عليها كافية. ويمكن مثلاً الإشارة الموجزة إلى فصل سعد كموني في كتابه عن الطلل المشار إليه آنفاً. والفصل بعنوان "القرآن الكريم والأطلال" (ص٨٥-١١٨).

والفصل محاولة لافتة للانتباه، بما فيها من فهم للمعنى الشعري للظاهرة الطللية في الواقع الموضوعي من خلال سورة الحاقة.

أما العمل الأخير الذي يستحق كذلك العودة إليه فهو عمل رشيد نظيف عن **الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي** (٢٠٠٠م)، المشار إليه آنفاً. وقد تناوله حسن مسكين في مقالة بعنوان "الفضاء في الشعر الجاهلي" (٢٠٠٢م)[٣١]. ويسير نظيف في الاتجاه نفسه الذي سار فيه كموني، وغيره من الباحثين المعاصرين، من الالتفات إلى حوار القرآن الكريم الضمني مع النص الشعري الجاهلي في مستوى الظاهرة الموضوعية أو الاستخدام اللغوي، أو تفكيك الفكرة الجاهلية في بعض الأحيان. وقد خلص حسن مسكين (ص١٠٧-١٠٨) إلى بعض النتائج في عمل نظيف، منها أن فضاءات الشعر الجاهلي مقومات فنية تتضمن أبعاداً دلالية، ورمزية خصبة، جعلت منها بنيات نسقية، لا يستقيم فهم الخطاب الجاهلي إلا باستحضارها وتمثيلها في كافة تجلياتها: وحدة وتنوعاً وامتداداً في أشكالها النسقية، وليس بوصفها زخارف أو مكملات. ومنها أن هذا النسق الشعري الجاهلي يختار الغريب والمثير والمتمنع والعنيد والصعب أمكنة وأزمنة وأصواتاً. كذلك ثمة ثنائية بنيوية تحكم نسق الفضاءات الجاهلية: قطبها الأول يتمثل في قبول عناد الأمكنة الغريبة الموحشة، ورفض حماية الأمكنة الأليفة. وهذه الثنائية تخضع بدورها لثنائية مؤسسة هي ثنائية الذكورة والأنوثة. وهكذا ينسج الشاعر الجاهلي فضاءاته الخاصة، بينها عوالم متخيلة يكرس فيها فصلها النموذجي حتى وهو يواجه الموت المحقق لكن دائماً في الفضاءات الغريبة غير المألوفة. ومن الواضح أن عمل رشيد نظيف، عبر حسن مسكين، يضعنا أمام التصورات الأساسية نفسها التي تعيد الاعتبار للشعرية العربية، سواء بالنسبة إلى الفضاء المكاني أو في مكونات أخرى غير الفضاء. ومن الواضح أن المؤلف استخدم في بعض عمله "خرائط" تسمح بنوع من

٣١- حسن مسكين، "الفضاء في الشعر الجاهلي"، **فكر ونقد**، السنة الخامسة، العدد ٤٧، مارس ٢٠٠٢م، ص ص١٠٠-١٠٨.

المقاربة الوظيفية بين واقع حددته أدوات وتقنيات حديثة، وبين واقع أنجزه شاعر جاهلي، مما يعد اختزالاً لأطروحة ذلك التماهي بين عالمين: عالم الوقائع وعالم المتخيل.

-٣.

ثمة مصطلحان مهمَّان، يردان في عمل ستيتكيفيتش عن الشعر العربي الكلاسيكي وخصوصاً في **صبا نَجد**؛ هما "الشعر الرعوي" و"الحب البلاطي". ومن المهم أن نعطي هنا فكرة موجزة مفيدة عن هذين المصطلحين تمهيداً لقراءة كتاب ستيتكيفيتش نفسه. تنتمي كلمة "رعوي"، في العربية، كما في اللاتينية، إلى "الرعاة" الذين يسكنون الصحراء ويعيشون على الرعي. وهي بهذا المعنى تشير إلى نمط {أدبي} مهم، ومتصل، عرفيًّا، بحيوات الرعاة. وينتمي هذا النمط إلى العصر القديم العظيم ويخترق كثيراً من الأعمال في الأدب الكلاسيكي والأوربي الحديث. ومن المشكوك فيه، كما يقول كَدُنْ(٣٢)، ما إذا كان للنمط الرعوي كبير صلة بالحياة العملية اليومية للرعاة، على الرغم من أنه ليس من الصعب أيضاً أن نجد رعاة في بعض مناطق أوربا ينشئون شعراً، ويغنون أغاني ويعزفون على الناي. وفي معظم الأحوال يميل النمط الرعوي لأن يكون تصوُّراً مثاليًّا لحياة الراعي، وبكونه هكذا، يبدع صورة لوجود مسالم وغير مفسد؛ أي نوعاً من عالم ما قبل الهبوط من الجنة.

ويذكر كَدُنْ أننا يمكن أن نجد أصول النمط الرعوي مع كثير من أعرافه في أعمال ثيوقريطس (نحو ٣١٦- نحو ٢٦٠ ق.م)، وقد كتب رعويات لليونانيين المرهفين في الإسكندرية، كان يطلق عليها Idylls أو Epyllia، في هيئة قصص سردية ذات أصل ميثولوجي، وقصائد رعوية: حوارات أو مونولوجات تتناول حيوات الرعاة باختلاف أنواعهم، والمزارعين والصيادين. وهم لديه يدخلون في مسابقات العزف على الناي وارتجال الأغاني، واجتذاب الفتيات بغنائهم. كان دافني، الراعي الذي تزوج من الحورية

٣٢- انظر ج. أ. كَدُنْ، **معجم المصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية**، ط٣، لندن: كتب بنجوين، ١٩٩١، ص ص٦٨٦-٦٩١.

كلوي، شخصية مهمة في قصائده، قتل على يد أفروديت لكونه مخلصاً إخلاصا متناهياً لزوجته. وقد حزنت الطبيعة على موت دافني، وأصبح هذا نمطاً أوليًا للمرثية الرعوية، تقف قصيدة ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤م) ليسدياس مثلاً ممتازاً له. وقد سبق ڤيرجيل في القرن الأول قبل الميلاد إلى صياغة قصائده الرعوية Eclogues على نمط ثيوقريطس، وفيها يستحضر ذلك "العصر الذهبي" الذي عاش فيه الرعاة الأبرياء في نعمة بدائية. وبين ڤيرجيل وملتون يمكن أن نرى تاريخاً طويلاً للنمط الرعوي مرورا بالعصور الوسطى، عند شعراء مثل لونجيوس وبترارك وبوكاشيو وسنازارو ومارلو ودرايتون، وجيمس شيرلي J. Shirley الذي كتب الأركاديا (١٦٤٠م)، وهي المقابل لـ "نجد" في الشعر العربي، كما سوف نرى في صبا نجد.

وقد ازدهر النمط الرعوي والدراما الرعوية في فرنسا في الجزء الأخير من القرن ١٦ وخلال القرن ١٧. أما في إنجلترا القرن ١٧ فقد مرَّ النمط الرعوي عبر تعديلات في الشكل والمحتوى. فمثلاً كتب درايدن بعض الشعر الرعوي الجيد للحبكة الثانوية في مسرحيته زواج على الموضة. وفي هذه المسرحية صوَّر ليونيداس وباليرا بوصفهما رعاة على الرغم من أنهما من أصل نبيل. وهما في هذه الأشعار يعودان بنظرهما إلى الأيام الخوالي. وعلى نحو جوهري، فإن ما يدور حوله النمط الرعوي هو أنه يكشف عن حنين إلى الماضي، إلى حالة حب وسلام افتراضية فُقِدَت على نحو من الأنحاء، بعيداً عن الفساد، والحرب، والجشع. وبطريقة ما يكشف هذا النمط عن توق إلى براءة مفقودة، إلى حياة ما قبل السقوط التي عاش فيها الإنسان في تناغم مع الطبيعة. ومن ثم فهي شكل من أشكال البدائية وحنين قوي إلى الأشياء الماضية. ومن هنا أسطورة العصر الذهبي التي انتشرت في الأدب الكلاسيكي عند هسيود، وڤيرجيل وأوڤيد. وكذلك استخدمها آخرون بوصفها صورة أو استعارة لجنة عدن. وخلال عصر النهضة كان التعبير عن الاشتياق إلى هذا العالم الأركادي سائداً في تفصيلات كبيرة. وفي القرن ١٨ كانت القصائد في التقليد الرعوي أوصافاً لأماكن بعينها. وقد ظل الراعي عند بليك

(١٧٥٧–١٨٢٧م) رمزاً لطريقة بريئة وغير مفسدة من طرق الحياة. وسرعان ما ارتبط تلاشي الانجذاب الأسطوري الشعري في السعادة الرعوية باهتمام خاص بالمدينة الفاضلة.

أما "الحب البلاطي" فمصطلح صاغه جاستون باريس G. Paris في ١٨٨٣م ليصف ذلك الحب البلاطي الذي تصل جذوره إلى جنوبي فرنسا وكان يحتفى به في شعر التروبادور. وكان من حيث المبدأ ظاهرة أدبية وأرستقراطية، على الرغم من أنه كان ثمة بلاطات فعلية للحب، تناقش فيها المشكلات الغزلية. وقبل القرن ١٢ ق.م، كان ينظر إلى النساء، في غالب الأحوال، بوصفهن أقل منزلة من الرجال، لكن الحب البلاطي جعل للمرأة صورة مثالية؛ وقام الرجل المحب، وقد أخذه جمال محبوبته، بوضعها على قاعدة تمثال وأصبح طائعاً لكل رغباتها. وكانت الفكرة أن مشاعر المحب تجعله نبيلاً وجديراً بمعشوقته الحاكمة المطلقة (التي عادة ما كانت امرأة غير زوجته). ويرجع الأصل الأدبي لهذا التطور الملحوظ في العلاقة بين الرجل والمرأة إلى **فن الهوى** لأوفيد المنشور في بداية الحقبة المسيحية. وقد صاغ معظم القواعد في هذه العلاقة أندرياس كابيلانوس أحد رهبان القرن ١٢ في كتاب له بعنوان **الحب**. ومن الملحوظ أن القصائد الغنائية المتأخرة في العصور الوسطى أصبحت أكثر فأكثر دنيوية في منطلقها ولغتها[٣٣].

٣–١

قبل إعطاء قراءة تمهيدية لكتاب **صبا نَجد** نشير إلى كتاب بالإنجليزية قبل كتاب ستيتكيفيتش بعشرين عاماً، وهو بعنوان **استخدامات الحنين: دراسات في الشعر**

٣٣– انظر كَدُن، **معجم المصطلحات الأدبية**، ص ص٢٠٢–٢٠٤. ويستطرد كدون إلى القول بانه سرعان ما انتشر التقليد التروبادوري في إيطاليا وشمالي فرنسا، وخصوصاً في أعمال كريتين دي تروا، وفي ألمانيا، وفي إنجلترا وإن كانت مثاليات هذا الحب لم تظهر فيها حتى القرن ١٦ (عبر بترارك) في السوناتا العظيمة، وتتابعات سدني وسبنسر وشكسبير. وقد أصبح الحب البلاطي مثالاً لفكرة عن العلاقة الجنسية المتعددة التي أصبحت منتشرة على نحو واسع (تماماً على نحو ما يمكن لنظرية سياسية أن تكون) في ثقافات وبيئات متعددة وكان محط لمجموعة متنوعة من التأويلات والتعبيرات المختلفة.

الرعوي، للورينس ليرنر (١٩٧٢م)[٣٤]. لم يذكر ستيتكيفيتش هذا الكتاب في مراجعه ولكنه ذكر لي أنه لا شك قد قرأه منذ زمن بعيد وإن لم يكن تحت يده في أثناء كتابة **صبا نَجد**. وستيتكيفيتش، بطبيعة الحال، ينطلق، كما أشرنا أعلاه، من كل التراث الغربي عن الموضوع. وقد أرسل إليَّ ستيتكيفيتش نفسه كتاب ليرنر عندما طلبته منه. والكتاب شيِّق في حَدِّ ذاته، ومنتظم في قسمين: الأول يرسم "خريطة لأركاديا"، والآخر يتناول بعض الشعراء "الأركاديين" مثل ڤيرجيل، وسبنسر، وميلتون، حتى بودلير، وبروست، وسالينجر، وديلان توماس. وهو يرى "الأثر الرعوي" بوصفه تعبيراً عن الحنين، وتوقاً إلى أركاديا بوصفها صورة من شوق الإنسان الراشد إلى الطفولة. وهو يفرِّق بين القصائد الرعوية وقصائد وصف الطبيعة ليناقش الحنينَ بوصفه قوةً إبداعيةً؛ والحُلُمَ الرعويَّ بعصرٍ ذهبيٍّ؛ وسياسةَ politics التقاليد الرعوية؛ والجنسَ في أركاديا؛ والعلاقةَ بين الرعويِّ والسخرية. ومن فصوله الشيقة كذلك فصل عن "أركاديا والمدينة الفاضلة". إن مزية هذا الكتاب، في النهاية، يمكن أن تتمثَّل لنا في مقارنته بكتاب صبا نَجد؛ ليس من حيث إنهما عن موضوع واحد فحسب، بل من حيث ينصرف كلٌّ منهما إلى تقليد شعري بعينه. وتبقى مزية أخرى لكتاب صبا نَجد؛ كونَ صاحبُه ينظر إلى الشعر العربي الكلاسيكي وفي ذهنه تقاليد مشابهة، صالحة للمقارنة مع ذلك الشعر للوقوف على قيمته الذاتية، وممتدة إلى تقاليد أخرى في الوقت نفسه.

٣ - ٢

تكمن أهَمية كتاب **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (١٩٩٣م)[٣٥] لياروسلاف ستيتكيفيتش، بالنظر إلى ما كتب في هذا الموضوع في العربية وبعض اللغات الأخرى، في عمق البعد المنهجي المقارن من خلال حديث المؤلف عن نجد

٣٤- انظر:

Laurence Lerner. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*. New York: Schocken Books, 1972.

٣٥- راجع بعض النقاد والدارسين كتاب ستيتكيفيتش بالإنجليزية، مثل روجر آلان **Roger Allen**، في مجلة=

والعقيق والصبا في الشعر العربي القديم، والامتداد بها إلى التراث الإغريقي الروماني عن أركاديا وصباها كذلك. فماذا يحدث "عندما تصبح الطوبونيما *toponymy* شعراً؟" (والطوبونيما هي دراسة أسماء المواقع الجغرافية وأصلها). هذا هو ما يحاول المؤلف الإجابة عنه. وهو يقرِّر أن افتراض وظيفة موضوعية ملموسة للإشارات الوافرة إلى المكان في القصيدة العربية القديمة، وبخاصة في النسيب (أي الجزء الأول منها الذي يشمل الأطلال، والظعائن، وطيف الخيال، ورعي النجوم، ووصف المرأة، وذكر الشيب والشباب ووصف الخمر) سوف يكون، في أحسن الأحوال، من قبيل التسرع في الحكم. فعلى الرغم من أن الشعراء، وبخاصة ذوو الحساسية العالية، يعملون على الإفادة من الحالة

= الشرق الأوسط *Middle East Journal* (ربيع ١٩٩٥م)، ومايكل سلس Michael Sells، في المساق، دراسات عربية إسلامية وسيطة *Al-Masaq: Studia Arabo-Islamica Mediterranea*، مج٧ (١٩٩٤م)، ص٣٠٥-٣٠٩، وراجعه سلس كذلك ضمن كتب أخرى في: المجلة الأكاديمية الأمريكية للدين *Journal of the American Academy of Religion*، مج lxiv، رقم ١ (ربيع ١٩٩٦م)، ص١٤٥-١٦٦. وبالطبع تنحو هذه المراجعات في الأساس إلى تعريف القارئ الغربي بالكتاب وأهميته، ولفت انتباه الدارسين المتخصصين إليه. وقد مدح روجر آلان الكتاب من جهة مستوى البحث والبصيرة الأدبية لصاحبه وتقديم المادة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المتن والهوامش اللذين ذكر أن المؤلف فيهما يمتاز بوضوح مثير للإعجاب. كذلك يرى آلان أن هذا الكتاب في تحليله لأسماء الأماكن العربية في الشعر يدخل التقليد الشعري العربي المبكر بقوة في مجال الدرس الأدبي المقارن، حيث يمكن أن يستخدم لتوسيع الآفاق النقدية للباحثين في تقاليد أدبية عالمية أخرى. ويختم آلان مراجعته بقوله: إن عمل ستيتكيفيتش، باعتبار الأهمية المركزية للشعر داخل المحيط الثقافي العربي-الإسلامي، ينبغي أن يقرأ من قبل أولئك المهتمين بالدراسات الإنسانية عن الشرق الأوسط. أما سلس، الذي يعد أحد تلاميذ ستيتكيفيتش، فيشير، في مراجعته الأولى للكتاب (ص٣٠٦) إلى التقاء تيمتين (موضوعتين) رئيستين في الكتاب: الديناميات الداخلية للتقليد الشعري العربي واستكشاف عبر ثقافي واسع المدى للجوانب الرمزية لهذا التقليد. وهو يذكر (ص٣٠٨) أن ثمة مواضع يختلف فيها مع ستيتكيفيتش، مثل موقفه من شعر ابن عربي، وتفضيله بعض شعر ابن الفارض الذي يرى سلس أن ثمة أمثلة في شعره مشابهة لتلك التي رفضها ستيتكيفيتش. ويرى سلس كذلك أن مزية عمل ستيتكيفيتش تكمن في أنه، في بعده المقارن الذي يقترب من نقد النماذج العليا عند يونج، يقدِّم تماثلات جديدة ومعبرة بين التقليدين العربي والغربي، ويكسر التركيز المبالغ فيه على "آخرية" "otherness" الشعر العربي التي كانت مستمرة داخل الأجيال السابقة من المستعربين الفيكتوريين الجدد. وهو ينهي كلامه (ص٣٠٩) بقوله: إن القيمة الأساسية لهذا الكتاب تكمن في تتبع عملية التحول الرمزي من خلال لحظات مفتاحية للتقليد في الشعر العربي. ومن ثم يصبح الكتاب رائداً إلى جانب من أكثر جوانب الثقافة العربية قوة وإيحاءً.

النفسية في النسيب في تغذية مشاعرهم الشخصية واللحظية، مشيرين إلى أماكن بعينها من حولهم. ومع ذلك لا تكون هذه الإشارات واقعية، تاريخية، أو جغرافية، بل ترتبط باستعارة قديمة ساكنة في النسيب، ولها أبعاد شعرية تتجاوز هذه الطبيعة الشخصية إلى آفاق الفن الإنساني الذي يشارك في تشييده أفراد ينتمون إلى ثقافات تبدو جدَّ مختلفة. كذلك يتميَّز الكتاب بأنه يغطي مساحة شاسعة من الشعر العربي الكلاسيكي تمتد من الشعر الجاهلي حتى أحمد شوقي في العصر الحديث، بالإضافة إلى تخصيصه فصلاً مهمًّا عن وصف النجوم والكواكب في هذه المساحة من الشعر العربي الكلاسيكي.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن الكتاب ينحصر في النسيب، ولكنه في الحقيقة ينطلق أساساً من فهم القصيدة العربية وبنيتها، وهو ما يتناوله بالتفصيل في الفصل الأول من الفصول الخمسة التي يتفرع إليها الكتاب، بل إنه، حتى في الفصول التي تحمل مصطلح النسيب في عناوينها، يتناول غالباً قصائد كاملة في التحليل. يتناول المؤلف في الأول منها "الغنائية العربية وبنيتها: النسيب داخل القصيدة"، في ثلاث نقاط أساسية يمهِّد لها بتأسيس البنية الشكلية للقصيدة العربية الكلاسيكية بأقسامها الثلاثة (النسيب، الرحيل، الفخر)، في ضوء ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون في التراث النقدي العربي وفي النقد الأدبي الوسيط المتأثر بالمذهب العملي الأرسطي للمحاكاة، ومحاولة المنظرين القدماء وتابعيهم من العرب والأوربيين البحث في تماسك الشكل والانسجام الداخلي للبنية. ومن ثم تبدأ النقطة الأولى في الفصل؛ "القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية"، حيث الحماسة المتصاعدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية عند ابن قتيبة وابن طباطبا وابن سينا وعلاقة القصيدة العربية بالخطبة والرسالة، مستكشفاً هذه العلاقة من خلال بعض الأمثلة الشعرية المهمة. ويصل المؤلف هنا إلى أن النموذج البنيوي المستند إلى الخطبة والرسالة قد لا يخبرنا بصورة كافية عن طبيعة البنية الشعرية نفسها، ومن ثم يتركنا أمام ألغاز شكلية أبعد، لا يعيرها النقد البلاغي أذناً، ولا يقترح لها إجابة. وهكذا يذهب المؤلف إلى النقطة الثانية في الفصل، "الشعر مثل

الموسيقا: القصيدة بوصفها سوناتا- النسيب بوصفه "شكل السوناتا"، حيث يهتم بالوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقا من أجل فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية التي تتحكم في موضوعات القصيدة وتيماتها وتستوعبها في بنية القصيدة. والموازاة التي يحاول أن يؤسسها هنا هي بين الوظيفة البنيوية التي تقرِّرها الحالة النفسية للتيمات في كل من الموسيقا والشعر. ولأن هذه الموازاة تعد طرحاً فريداً لفهم بنية القصيدة العربية الكلاسيكية نترك للقارئ الاطلاع عليها مع بعض التوضيحات التي أثبتناها في هوامش خاصة قام بها المترجم. أما النقطة الثالثة في الفصل، "نحو النموذج الأصلي الثلاثي"، فينظر فيها إلى البنية الثلاثية للقصيدة من خلال نموذج إنساني مغرق في القدم، يكشف عن "دراما" القصيدة العربية الكلاسيكية في فصلها الأول؛ النسيب، وفصلها الأساطيري الثاني، الرحيل، وفصلها الثالث، "الفخر"، الذي يعود فيه الشاعر إلى المنْزل المفقود في النسيب من خلال المنْزل المستعاد في الفخر/المديح.

أما الفصل الثاني، "النسيب: من الدموع العتيقة على الحج الروحي"، فيعمِّق فيه المؤلف البعد المقارن في التحليل، ويبدأ في النقطة الأولى، من بين خمس نقاط، في الفصل؛ "تسامح الرؤية العتيقة"، من أسامة بن منقذ الذي أشرنا إليه وإلى عمله **المنازل والديار** آنفاً، ويتناول بعض شعره، عائداً به إلى بعض شعر مهلهل بن ربيعة، وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهم. وفي النقطة الثانية، "تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت"، يتحوَّل المؤلف إلى هذا الشاعر من أجل فهم التغيرات الدالة بحق في النغمة الكلية للنسيب وفي الشعر العربي بوصفه كلاً، في حين يتوجَّه، في النقطة الثالثة؛ "نحو الأنشودة البلاطية مع أبي العتاهية"، إلى شاعر آخر عرف بشعر الزهد لكن المؤلف يتناول له قصيدة بديعة، تتجاوز المعنى السطحي للزهد، لتكون أمثولة عن الفردوس الأرضي. وفي سبيل بيان هذا يستعين المؤلف ببعض الأساطير عن قصر الخورنق الشائع الذكر في الشعر العربي وفي قصيدة أبي العتاهية بالمثل. وهنا ينتهي المؤلف إلى أن النسيب، في تأثيره اللحني الذي يقوم به في لحن مصاحب، هو، في الحقيقة، مديح القصيدة

كذلك. في النقطة الرابعة؛ "الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وأصواتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة"، يكشف المؤلف كيف اكتسب التراث الشعري العربي في كليته، وبوصفه كينونة ثقافية، شحناً للمعنى، شحناً لمعنى مختلف تقريباً، شحناً لمعنى من الشوق إلى مناظر قديمة، وأماكن قديمة، وإلى أناس قدماء، وأسماء قديمة، و"كلمات" قديمة - وخصوصاً كلمات قديمة. وكيف أن هذه الأشياء القديمة، بوصفها أصداءً، تبدو مختلفة المعنى الآن، وهي تبدو فقط كأنها أصداء، تأخذ طريقها، شعريًّا، إلى البنية المواتية للنسيب. وأخيراً يصل المؤلف إلى النقطة الأخيرة في الفصل؛ "التوازن الرقيق لبنية عنيدة: ابن الفارض"، وفيها يكشف المؤلف، مرة أخرى، عن بعد أفقي جديد للخبرة، وهو مثبت بعمق في أغوار التقليد في حين يحلِّق بحرية إلى مجالات النشوة الخالصة للروح. يصل المؤلف إلى أن النسيب، داخل المنطق التاريخي لعملية تطوره الكلية بوصفه ذخيرة من الرموز، وفي شفافيته الحاضرة قد تطور إلى أعلى شكل من أشكال الحياة، أو من مقاييس الكفاءة الشعرية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، وصل النسيب إلى الحدود الخارجية لتطورٍ كان قد وصل إلى مداه الكامل.

في الفصل الثالث، "الأسماء، الأماكن المفضَّلة، القصائد الرعوية"، الذي يحتل مركز الكتاب كله، يصل الشاعر إلى شعرية أسماء الأماكن، في النقطة الأولى من الفصل، وهي تلك الأسماء المتكررة في القصيدة العربية، وخصوصاً في النسيب، والتي أصبحت لكثرة تكرارها عناصر أساسية للمعجم الشعري العربي، وهي أسماء جبال وكثبان وأنهار وآبار، وغيرها، بادئاً ببيتين وقصيدة للقاضي الفاضل من القرن السادس الهجري، ومثنياً بمنصور النمري من القرن الثاني الهجري. وهكذا يفعل المؤلف؛ أي يتنقل من شاعر إلى آخر دون أن يأخذ البعد التاريخي في حسبانه. فالمهم هو القبض على الفكرة وتوصيلها إلى القارئ وليس التزام التاريخية المدرسية في النظر إلى الشعراء. لكن هذا لا يمنع من أننا نستطيع أن نلحظ الحسَّ التاريخي لدى المؤلف والوعي بالتطورات الدقيقة التي مرَّ بها الشعر العربي في مراحله المختلفة، على نحو ما نرى في تتبعه، في النقطة نفسها،

لمفردة "العقيق" في الشعر العربي منذ الشعر الجاهلي حتى ابن خفاجة الأندلسي في القرن السادس، ولكن هذا التتبع ليس تاريخيّاً بقدر ما هو دلالي، يرصد فيه التبلور الرمزي للعقيق في الشعر العربي الكلاسيكي. وفي النقطة الثانية من الفصل؛ "نجد وأركاديا: طوبولوجيا الحنين"، نصل إلى المركز، أو القمة، إذا جاز القول، في معالجة الموضوع، الذي اكتسب منه الكتاب عنوانه. وهنا يصبح تتبع التطور الدلالي الشعري لـ "نجد" أولاً ثم "نجد" و"صباها" ثانياً في ضوء مقارن عميق مع "أركاديا" و"زفيرها" كذلك عند اليونان، حيث يثبت المؤلف في النهاية كيف أن "الزفير" و"الصبا" سالمان شعريًّا وغير منفصلين رمزيًّا.

في الفصل الرابع، "مروج في السماء"، يستطرد المؤلف في النقطة الأولى من الفصل إلى الأسس المشتركة بين الرعاة وأحلامهم، منطلقاً من ملاحظة بعض الترجمات التي قام بها وليم جونز وجوزيف ديكر كارليل للشعر العربي الكلاسيكي بوصفها ترجمات دالة على أمور لافتة في الدرس الأدبي المقارن للأثر الأدبي الرعوي **pastoral** الذي يتمثل في قصيدة ما رعوية. إن مادة هذا الأثر هي مادة الحلم الأصلي عن السعادة التامة، ودراسة التاريخ النمطي له كان بمثابة تاريخ للعثور على زمان ومكان له، والعثور في النهاية على جُنَيْنَتِه الْمَصُونة ***hortus conclsus*** التي يجب أن تظل مكاناً رثائيًّا موصوماً بأسئلة لا إجابة لها عن الإبعاد الاضطراري واستحالة الراحة المفعمة بالغبطة. وإثر تأسيس تلك الأسس المشتركة لهذه الجنينة المصونة ينطلق المؤلف، في النقطة الثانية من الفصل، نحو "فضاء كوني رعوي"، بحثاً عن شكل للغنائية العربية، يتمثل في نوع أدبي فرعي رعوي بحالتها النفسية المعروفة عند شاعر مثل مجنون ليلى. وسرعان ما ينتقل المؤلف إلى موتيف "رعي النجوم" بوصفه، مثل الأطلال وغيرها، تصفية لخبرات كثيرة، ورمزاً ونموذجاً أصليًّا، بادئاً من النابغة الذبياني ومهلهل وعدي بن زيد وحسان بن ثابت وبشر ابن أبي خازم منتقلاً إلى عمر بن أبي ربيعة وذي الرمة، واصلاً إلى ابن شهيد وأبي تمام والوأواء الدمشقي وابن حزم ليختم مناقشته بالعودة إلى مجنون ليلى، وإلى مثال مختلف

في النغمة، وفي المعجم الشعري، ولكنه قريب بصورة مفروضة من كل من العواطف والرقة التي لرعي النجوم الرثائي العربي. والمثال المقصود هنا يأتي من قصيدة للشاعر الأمريكي والت ويتمان في رثاء الرئيس الأمريكي إبراهام لنكولن. وهي القصيدة التي اقتبس المؤلف أحد أبياتها في إهداء كتابه إلى أستاذه هاملتون جب.

ينتهي المؤلف، في الفصل الخامس، إلى "البحث عن الجنة"، الشعرية العربية الكلاسيكية في نقطتين: الأولى، "على حدود التأصُّل"، والثانية، "فضاءات المتعة: مُدْرَكَة، مفقودة، مستعادة". في الأولى يستحضر المؤلف واحداً من أطول المشاهد القرآنية لموضوع الفردوس، في سورة الإنسان (الآيات ٢١-٢١)، ليفهم في ضوئه أشعاراً لأبي نواس وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي، بعض القصص النثرية العجائبية العربية في موضوعة الفردوس/الحديقة. وفي الثانية، التي يختتم بها الكتاب، يبدأ باقتباس من باشلار صاحب كتاب **جماليات المكان**، مؤداه أن "المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثَّفاً. هذه هي وظيفة المكان". ومن ثم يستحضر بيت المتنبي الشهير عن المنازل التي لها في القلوب منازل. ويذهب إلى أبي الحسن التهامي وحازم القرطاجني (شاعراً هذه المرة) ليلحظ أن في شعر الحديقة العربية توتراً لا يمكن تجنبه بين الرؤية الموضوعية والذاتية وبالقدر نفسه بين الرؤية الرمزية والواقعية. وهو ينظر في الشعر الناتج من هذا التوتر الذي لا يجني على الكثافة الغنائية للقصيدة، التي تقترب في هذه الحالة من التعريفات الحديثة للصورية أو الشعر الخالص، وهو شعر وليد الإعجاب بالعالم الوحيد الدائم، عالم الأشياء. وفي هذا السياق يكشف المؤلف عن "متعة الحديقة التي لا تدوم"؛ إذ تتحوَّل الديار المهجورة، ومناطق الحمى القبلية، والأطياف الليلية أمام أعيننا إلى حديقة انقباضية، مستيقظة في الصباح كما لو كان استيقاظها من حلم قديم. حينئذٍ فقط تبدأ معادلة بين الدار العتيقة والحديقة وتمتزج استعارة اللحظة الشعرية شيئاً فشيئاً مع رمز النموذج الأصلي. وهكذا "استطاعت تلك الروح الشعرية العربية الساذجة الشَّمُوس، التي كانت تَنُوءُ على السطح بحيلها الكثيرة، أن تستمرَّ في التذكر والحلم بالأشياء كما كانت، وكما هي دائماً، في البداية".

مؤلفات ياروسلاف ستيتكيفيتش

Books:

The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments. The University of Chicago Press, 1970.

The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib. The University of Chicago Press, 1993.

Muhammad and the Golden Bough: Toward the Reconstruction of Arabian Myth. Indiana University Press, 1996. (Choice Academic Book of the Year).

Articles:

"Reflexiones sobre el teatro arabe moderno," *Revista del Instituto de Estudios Islamicos en Madrid*, 6 (1958/1960), pp. 109-120.

"Problemas y aspectos de la moderna prosa arabe," *Revista del Instituto de Estudios Islamicos en Madrid*, 11-12 (1963/1964), pp. 181-208.

"Some observations on Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, 26 (1967). pp. 1-12.

"Arabism and Arabic Literature: Self-View of a Profession," *Journal of Near Eastern Studies*, 27 (1969), pp. 145-56.

"The confluence of Arabic and Hebrew Literature," *Journal of Near Eastern Studies*, 32, Nrs. 1 and 2 (January-April, 1973), pp. 216-22.

"The Arabic Lyrical Phenomenon in Context," *Journal of Arabic Literature*, 6 (1975), pp. 57-77.

"Classical Arabic on Stage," *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle (London, 1975), pp. 152-66.

"Arabic Poetry and Assorted Poetics," *Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Seventh Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference, 1979.* ed. M. H. Kerr (Los Angeles: Undena, 1980), pp. 103-123.

"The Arabic Qasida: From Form and Content to Mood and Meaning," Omeljan Pritsak Festschrift, ed. Ihor Sevcenko (Harvard Ukrainian Studies), 1979/80, Vol. 2, pp. 774-85.

"ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي"، **فصول**، ٤، رقم ٤ (يوليو – سبتمبر، ١٩٨٤م)، ص ص ٧٨–٩٦.

"Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj," *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, 8: 3/4 (1985), pp. 321-350. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, 1986.

"Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Nr. 2 (1986), pp. 89-124.

"ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية"، **فصول**، ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص ص ٧١-٧٨.

"سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، **فصول**، ٧، رقم ١ / ٢ (أكتوبر ١٩٨٦م/مارس ١٩٨٧م)، ص ص١٢-٢٩.

"Spaces of Delight: A Symbolic Topoanalysis of the Classical Arabic Nasib," in *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition*, ed. Fedwa Malti-Douglas (Literature East and West, 25 [1989]), pp. 5-28.

"Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning," *Journal of Near Eastern Studies*, 48, Nr. 2 (April 1989), pp. 81-96.

"Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasib*," pp. 58-129, in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. Indiana University Press, 1994.

"The Thamud Myth in Poetry," (in Ukrainian) *Journal of the Ukrainian Academy*. Kiev 1995.

"The Hunt in the Arabic Qasidah: The Antecedents of the Tardiyyah. In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Surrey: Curzon Press, 1996. pp. 108-118.

"قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبئاً ومسؤوليةً"، **في النقد الادبي في منعطف القرن ٣: مداخل لتحليل النص الادبي، إلخ. / ابحاث مقدمة إلى المؤتمر الدولي الاول للنقد الادبي** (القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧م). تحرير عز الدين إسماعيل، القاهرة، ١٩٩٩م.

"The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhadram *Qasidah* to Umayyad Tardiyyah," *Journal of Arabic Literature*, 30, No. 2 (1999), pp. 108-127.

"Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Hutay'ah's `Wretched Hunter'," *Journal of Arabic Literature*, 31, No. 2 (2000), pp. 89-120.

"In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode," *Journal of Arabic Literature*, 33, No. 2 (2002), pp. 79-130.

شكر وتقدير

احْتَاجَ إعداد هذا الكتاب إلى مرحلة امتدت سنين عديدة، وأتيحت لي خلال تلك السنوات الفرصة لأختبر صبرًا، بل في الحقيقة نزاهةً، ثلاثةٍ من الزملاء والعمداء المميزين في قسم الإنسانيات بجامعة شيكاغو. ولهذا أودُّ، في المقام الأول، أن أعبرَ عن اعترافي بالجميل لكارل يواكيم وِاينتراوب K. J. Weintraub الذي أبدى اهتماماً فائقاً منذ سنوات طويلة بالنسخة المبكرة لمخطوطتي، وأيدني بأريحية ودأب. كذلك أشكر ستيوارت م. تيف S. M. Tave الذي أيدني كذلك بتشجيعه ومنحني الوقت اللازم لإعداد النسخة الحالية وإتْمامها. أخيراً، وفي أثناء المْراحل التحريرية الأخيرة للكتاب، قام العميد فيليب جوسيت Ph. Gossett، جرياً على التقليد النبيل لأسلافه، بمنحي الوقت الذي احتجته لعملية النشر.

أما سوزان بينكني ستيتكيفيتش، زوجتي وأقرب زملائي، فلمساعدتِها التي لا تقدَّر بثمن أشكرها شكراً لا حدودَ له.

ياروسلاف ستيتكيفيتش

تقديم

لا يَزَالُ العرب أنفسهم ينظرون إلى الشعر العربي الكلاسيكي، ومعه القرآن الكريم(*)، بوصفهما أبرز منجزات الثقافة العربية الإسلامية. ولكن استمرار شكل شعري بعينه وهيمنته الأدبية داخل هذه الثقافة - أي القصيدة العربية الثلاثية الأجزاء (نسيب ورحيل وفخر) - منذ العصر الجاهلي حتى العقود الأولى من قرننا المنصرم أنتج شعراً مُحَكَّكاً تَحكيكاً جعله يُحَقِّقُ وعياً بالشكل في أقصى درجاته صرامةً ناهيك عن دقَّة التعبير في طيَّاته. ولَم يدرك الحسُّ النقديُّ والشعريُّ الغربِيُّ ذلك بسهولة، ولَم يُعْطِه حَقَّهُ من التقدير الذي يستحقه. ذلك أن استيعاب القصيدة العربية ذلك التناقض الكامل بين الغنائية والشكلانية - وهُما صفتانِ لا تزالان تُنْسَبان بقوة في نظرية النوع الأدبي الغربية إلى ميراث الرومانسية، كما أنَّهما لا تنسجمان معاً في محيط ذلك الميراث - ظلَّ أمراً مُرْبكاً لمعايير الإستطيقا والحساسية الغربية. ولمواجهة هذا التحدي الذي تطرحه القصيدة العربية يتخذ الكتاب الحالي من النسيب موضوعاً له. والنسيب هو القسم الافتتاحي الغنائي-الرثائي في القصيدة، وهو كذلك أكثر أقسام القصيدة الذي يَعْرِضُ التبلورَ الشكلي الخالص فيها. ولهذا تتجه الدراسة عن عمد لأن تكون قُطْبيَّة واستيعابية. ذلك أنها عندما تقترب من الشعر العربي الكلاسيكي من منظورات أدبية غربية فإنها تفعل ذلك لتحقيق هدفين: يتمثل الأول في استعراض حقيقة أن التقليد الشكلي الصارم للقصيدة العربية القديمة، بغض النظر عن أن ينتج التكلف والتصنُّع اللذين توقَّعَهُما القرَّاءُ الغربيون، ووجدوهما فيه عمليّاً، كان تقليداً قادراً على توليد حالة غنائية رقيقة ونابضة بالحياة. ويتمثل الهدف الآخر في استيعاب الغنائية العربية الكلاسيكية في فهم أكبر للشعر الغنائي من مدخل مقارن بوصفه نوعاً أدبيّاً، وبوصفه نوعاً تجريبيّاً. وقبل

(*) القرآن الكريم، كتاب الله الموحى، هو النموذج الأعلى للبلاغة والتشريع، وهو دستور حياة في الثقافة العربية الإسلامية التي هي من منجزات العناية بنص القرآن الكريم. [الناشر].

اختيار أي منظور غربي - أو ما يمكن أن نسميه "حديثاً" - فإنه ليس ثمة توفير الجهد أو ضنٌ بأي مستوى للخبرة الذاتية من أجل إعطاء النص الشعري - بما هو نَصٌ شعري عربي - أوَّلِيَّةً كاملةً. وبالمثل، أيضاً، أُخِذَتْ ملحوظات النقاد العرب القدماء في الحسبان، وإن كان هذا بصورة ضمنية أكثر منه على نحو صريح. وفي المستوى الضمني تَمَّ كذلك الإصغاءُ إلى أصوات الشعراء وهي تُقَدِّمُ تفسيراتِها وقراءاتِها (الضمنية على نَحوٍ مُتَنَوِّعٍ) للرسالة الشعرية التي يَحْمِلُها تقليدهم الأدبي، الأمر الذي سمح بوجود الحلقة الجوهرية للأشياء المدركة ذاتيًّا من الناحية الثقافية والتاريخية.

وهكذا فإن صبا نَجد لا يُخاطِبُ المُختصِّينَ في الأدب العربي فحسب، بل يُخاطِبُ بالقدر نفسه القُرَّاءَ في حقول الأدب الأوربي، والأدب المقارن، والنظرية الأدبية.

ولما كان النسيب هو غاية الكتاب الأساسية، فإن فصوله الخمسة تقود القارئ بطريقة منهجية غير مباشرة، ولكن على نحوٍ متصاعدٍ تصاعُداً لَوْلَبيًّا، من مسائل البنية الكلية (القصيدة) إلى متابعة لتاريخية الثابت الغنائي (النسيب)، ومن ثم إلى المقابل العربي لفكرة سيلان Celan عن الغنائية في ديوانه **وردة لا أحد** ***Niemandsrose***(*)، أي الطلل الذي يتأبَّى على الزمن، أو يسكن خارجه.

يُقَدِّمُ الفصلُ الأولُ، "الغنائية العربية وبنيتها: النسيب داخل القصيدة"، ثلاث نظريات عن بنية القصيدة الثلاثية: وهي النظرية البلاغية، والنموذجية، والأنثروبولجية-الأسطورية الشعرية، وذلك على نحوٍ يجعله صالحاً لأن يكونَ مقدمةً للكتاب كَكُلٍّ. ومع ذلك فإن النظريات الثلاث مثارة حتى إنها لتبدو بمثابة انكسارات بنيوية تنعكس إحداها على الأخرى. فهذه النظريات الثلاث أقرب إلى أن تكون ثلاثة أوجه للقصيدة.

(*) الإشارة هنا إلى بول سيلان Paul Celan (واسمه الاصلي هو بول أنتشل P. Antscel)، وهو شاعر غنائي يكتب بالألمانية، ومن أصل يهودي. ولد في تشيرنوفيتز Czernowitz (الآن تشيرنيفتز Chernivtsi)، رومانيا في وقت مولده. وهي الآن تقع في أوكرانيا في ٢٣ من نوفمبر ١٩٢٠م، والمتوفى في باريس نحو ٢٠ من أبريل ١٩٧٠م. مات منتحراً بالقفز في نَهر السين. ويُعَدُّ ديوانه **وردة لا أحد** ***Nimandesrose***، الرابع من بين تسع مجموعات شعرية. وقد عبر في شعره عن إمكانية وصل العالم وما يتجاوزه. ومع ذلك فإن أشعاره الغنائية استخدمت مفردات ذات طبيعة قاسية. [المترجم].

أما الفصل الثاني، "النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحج الروحي"، فيوضِّح كيف تطوَّرت الرثائيات الشعرية العربية الجاهلية على الرسوم الخيالية تاريخيّاً حتى أصبحت تعبيراً عن الحنين الروحي في الشعر العربي الصوفي. ويتناول الفصل الثالث، "الأسماء، الأماكن المميَّزة، القصائد الرعوية"، الاستخدامات الرثائية لأسماء الأماكن الرعوية، وعلى هذا الأساس يقارن بين هضاب نَجْدٍ في الشعر العربي ونظيرتها أركاديا Arcadia في التقليد الأدبي الأوربي. وفي الفصل الرابع، "مروج في السماء"، مع الاعتراف بالعنصر الرعوي في القصيدة الغنائية العربية، يَتِمُّ تأسيس خلفية مشتركة للمقارنة بين القصيدة العربية والقصيدة الرعوية الأوربية. ثم يمضي الفصل إلى تناول موتيف "رعي النجوم" الأكثر التصاقاً بالشعر العربي. أما الفصل الخامس والأخير، "في البحث عن الجَنَّة"، فَيُعْنَى بوضع النمط الأصلي الرعوي الفردوسي في محلٍّ أكثر وضوحاً، وذلك من خلال الرجوع أولاً إلى النثر العربي في القرون الوسطى، مثل رسالة الغفران للمعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، وهما زيارتان أدبيتان إلى الجنة والجحيم، وكتاب ألف ليلة وليلة، ومن ثَمَّ إلى صورة النسيب الرثائية الشعرية عن الرسوم الخيالية في الصحراء العربية الجاهلية، وفي النهاية إلى أطلال قصر مدينة الزهراء في الأندلس. وبهذا تصل أطروحة الكتاب، والتي هي بقاء المنظور العربي الرمزي في حياة النسيب، إلى اكتمالها النظري. {حذفنا هنا فقرة قصيرة، يشير فيها المؤلف إلى أسلوبه في ترجمة الأشعار العربية إلى الإنجليزية على نحو أدبي، يقع على المعنى الأصلي ويحافظ على شعريته في الوقت نفسه. وبالطبع هذه مسالة مهمة يمكن تناولها ـ بل ينبغي ـ في مقام آخر، من منطلق دراسات الترجمة الحديثة ـ المترجم}.

مقدمة المؤلف للطبعة العربية

على الناقد الأدبي أو الباحث الأكاديمي، لحظةَ يقرِّر أن ينظِّم أفكاره الخاصة بموضوع بحثه، أن يختار لنفسه لغةً يدوِّن من خلالها كلَّ ما لديه من القول. فقد لا يكون من الضروري أو المفروض أن تكون لغةُ اختياره أقربَ لغةٍ من المادة المْعْنيَّة، فَرُبَّما تكونُ بعيدةً عن لُغَةِ الموضوعِ بذاته بُعْداً صَعْبَ الانسجامِ مع لغةٍ أخرى - إلاَّ إذا كان لها أن تنسجم. ومع ذلك فكم تمنَّيْتُ أن أُؤَلِّفَ هذا الكتاب - الكتابَ عن **صَبا نَجْدٍ** - باللغة العربية، إلاَّ أن الظروف الأكاديمية الضيقة كانت أصلاً قد فرضتْ عَلَيَّ لغتَها - أي لغةَ مؤسستِها في محيطها المْحَلِّيِّ. أو رُبَّما لَمْ يحدث هذا أبداً مثلما أنا أتصوره الآن، أو مثلما أحاولْ خِفْيةً أن أُعَوِّلَ وأن أسوِّغ نفسي، لأنني في أغلب الظنِّ كنتُ أعدُّ - ولا أزالُ - مشروع تأليفِ كتابٍ طموحٍ مثل الكتاب الراهن باللغة التي كان لا بُدَّ أن تكون هي وسيلة التعامل بالموضوع - ناهيكَ أن تكون جزءاً من تلك اللغة ذاتها - أمراً يفوق طاقتي.

فَكَمْ كَمْ فَرِحْتُ عندما جاءَني زميلي وصديقي د. حسن البنا عز الدين فَعَرَضَ عَلَيَّ مَشْرُوعَهُ لترجمة **صَبا نَجْدٍ** إلى اللغة العربية لأنَّ بهذه الطريقة - هكذا قالَ لي وقُلْتُ لهُ - سيصبحُ كتابي مفتوحاً على مِصْراعَيْ تلك الازدواجية بين النِّيَّة والْهدَف التي كانت أصلاً قد دَفَعَتْنِي إلى تأليف الكتاب. وتلك الازدواجية عَيْنُها كانت هي، في الحقيقة، جُزءاً مكوِّناً لفكرة الكتاب لأنني في مجال النقد الأدبي وفي مجال البحث في أيما كان الأدب من حيث "جنسيته" اللغوية أبداً لا أَتَقَيَّدُ - فِطْريًّا ومنهجيًّا - بأضيق مدار المجال؛ وهكذا أصبح كتابي عن غنائية الشعر العربي وعن نسيم صَبَا نَجْدٍ مَجالاً مفتوحاً - من خلال الأدب العربي - على غنائيات آداب أُخرى وشعرياتها. وكان ذلك شيئاً ضروريًّا من حيث موقفي المنهجي ومن حيث ما أثارَهُ ذلك الموقف من الأصداء - مفروضةً ومعنيَّةً - بين منطلقي الذي هو الأدب العربي والأسرة الواسعة للآداب الْمُتقارِنَة والمتجانسة التي، إنْ أَرْهَفْنَا سَمْعَنَا تَلَقَّطْنَا ضِمْنَ تناغُم أصواتها - أي سِمْفُونيَّتها - الصوتَ الفريدَ المتناغم في

آن واحدٍ ـ الذي هو صوت الشعرية / الغنائية العربية.

فخلاصة القول أن كتابي عن **صَبَا نَجْدٍ** هو كتابٌ عن كُنْه وَعُمْقِ ذلك القولِ الجذْريِّ الذي نسميه "الشعر" ـ عربيًّا وكليًّا. ومن شروط أن "نعيش" هذا الشعر الكُلِّيَّ كُنْهاً وَعُمْقاً بِكُلِّ وَعْيٍ، علينا أن نبتدئَ من منطلقنا الذي هو الشعر العربي ـ أو أن يكون هو حادياً لنا على مراحلِ مُرُورِنا بين آفاقِ القولِ الجذريّ.

فمن حيث إن لكتابي عن **صَبَا نَجْدٍ**، أي عن كُنْه غنائية الحنين في الشعر العربي، أكثر من منظور موضوعاتيٍّ وحتى أكثر من أسلوبٍ في البحث والتأليف فأنا على كامل الوعي بصعوباتٍ واجهت الدكتور حسن البنا عز الدين مُتَرْجِماً. فأنا مُعْجَبٌ بصموده وبصبره، وأكثر ما يُعْجِبُنِي فيه هو عِلْمُهُ الوافرُ في كلِّ المجالاتِ التي تَفَرَّعْتُ إليها في الكتاب، لأنه فعلاً شيءٌ نادرٌ وحظٌّ فريدٌ أنْ يَجِدَ كتابٌ ما في مجالٍ شديدِ التخصُّصِ مُتَرْجِماً لا يَقِلُّ عِلْماً وتَخَصُّصاً عَمَّا يطالبُ به أَصْلُ النصِّ وَرُبَّما يزيدُهُ. فهكذا يمكنني عدّ **صَبَا نَجْدٍ** نَصًّا ذا أَصْلَيْنِ.

ياروسلاف ستيتكيفيتش

بلومنجتون، إنديانا

في ٢٠ من يناير ٢٠٠٣م

الفصل الأول
الغنائيَّة العربيَّة وبِنْيَتُهَا:
النسيب داخل القصيدة

باطِّرادٍ شَكْليٍّ فائقٍ حافظت القصيدةُ بشكلها المعروف، وهو الشكل الأكثر تَمَيُّزاً في الشعر العربي حتى وقت قريب، على أكثر المُمارساتِ صرامةً للقانون الشعري الذي يَحْكُمُ مُحْتَواها. واحتفظت القصيدة خلال كل الفترات الخلاَّقة الأساسية للتاريخ الأدبي العربي بِتَبَلْوُرٍ لتيماتها { themes، والمفرد "موضوعة"، والصفة "موضوعاتي"} ومعانيها وبِتَراكُمٍ للصرامةِ الشكليةِ. وبِمُرورِ الوقت نَمَّى تَبَلْوُرُ الْمَعْنَى هذا في عددٍ جدٍّ مَحدودٍ من التيمات الْمُخَطَّطة بُنْيَوِيًّا ومن خلال الصرامة الشكلية لتتابع هذه التيمات وتفاعلها، قُوَةً ذات طبيعة شعائرية شبه طقوسية في الشاعر والْمُتَلَقِّين. ولَم يكن عدم ظهور موضوعةٍ بعينها متوقعةٍ في عملية تلقي القصيدة العربية منفصلاً عن "تَجْرِبَتِها". وبسبب هذا التبَلْوُرِ الْمَشْحُون للمعنى على نحو خاص يُمكنُ دراسة عناصر الشكل الشعري العربي بوصفها مُجرَّدات؛ بل إنه يَجب إدراكها بِهذه الصفة، أي بِما هي أعراف جوهرية، ينطوي كلُّ جُزْءٍ من التجمُّد الموضوعاتي {نسبة إلى موضوعة} وعملية التحوُّلِ الأسلوبي فيها على رمز ضمني، بصورة تصل تقريباً إلى درجة الاختزال. وفي هذه النقطة قد يراودنا التخمين في وجود بقايا مرشّحة لعناصر تعود إلى اهتمامات قديمة بالأمة والعِرْق. وعلاوة على ذلك، فإن القصيدة، بما هي شكل جوهري، تعطي التعبير العربي الشعري حساسيةً فائقة بالتحكم الداخلي والاكتفاء الذاتي. إنها ترسم أفقاً بعينه، مختزلة رؤيةً جماليةً كليَّةً إلى عالم صغير. ومن هذا العالم الصغير، بوصفه نَموذجاً للعقل، وعادةً للفكر، أو حالةً للرؤية، تبدو القصيدة وقد أشبعت حاجةً إلى تركيب كلِّيٍّ من وجهة نظر ثقافة بكاملها عن العالم، والحياة، والخبرة التاريخية. إن بروز هذا الشكل الشعري من داخل العملية التاريخية الانتقالية من العصر القديم إلى العصور

الوسيطة لذو دلالة في حَدٍّ ذاته: فالتركيبُ كان هو قالب الفكر والتعبير على عتبة الانتقال الثقافي من العصر القديم إلى العصر الذي يليه. أما الثقافة العربية الجاهلية فيمكن النظر إليها جغرافيًّا بوصفها ثقافة هامشية في حَدٍّ ذاتها، ولكن بما إنها وُلِدَتْ في ظلال الثقافتين اللتين وَرِثَتَا العصر الهلينستِي القديم، أي البيزنطية والساسانية الفارسية، فلا مَفَرَّ لها من أن تكون جزءاً من عملية الحَمْلِ {التاريخي} التي أنتجت أخيراً ما ندعوه إنسان العصر الوسيط والعقل الوسيط. وإنه لينبغي أن نَجِدَ طريقنا نحو بعض الملامح الواهنة لذلك الإنسان النائي وذلك العقل المُحَيِّر في دلالة الأقسام الرئيسة للقصيدة العربية ـ ويَجِبُ أيضاً أن نبحث في العقل الضمني وراء عملية بناء تلك الأقسام الرئيسة في القصيدة بوصفها كُلاًّ شكليًّا.

إن أقسام القصيدة واضحة. وتوجد في بنيتها الموضوعاتية المتتابعة ثلاثُ نَوًى {ج نَواة} موضوعاتية أساسية: (١) موضوعة الفقد والشوق (النسيب)؛ و(٢) موضوعة الرحلة أو "الرحيل"؛ و(٣) موضوعة الفخر بالذات (الفخر)، وموضوعة الفخر بالآخرين (المديح)، وموضوعة نقيض المدح (الهجاء)، في البديل الساخر لـ "القصيدة المستقيمة"(١). ولكي تكون لدينا فكرةٌ متماسكةٌ عن الشعر العربي، وفي المقام الأول عن غنائية النسيب، يجب بادئ ذي بدءٍ أن نَتَحَوَّلَ إلى القصيدة بوصفها بِنْيَةً مُؤَطِّرَةً وأداةً شعريةً. ومع ذلك فإن هذه الصياغة الأولية للمقصد تضع أمامنا بعض المشكلات التي تَتَعَلَّقُ ببحث "شكلي": فقد تَمَّ تَمْييزُ "أداةٍ" بعينها للمعنى وللغنائية، وتَمَّ اقتراحُ بنيةٍ ما، وأمكنَ اكتشاف اسمٍ فريدٍ؛ {القصيدة} إلى حَدٍّ ما. ناهيك عن أننا عندما نُجْري "شكلاً" و"اسماً" على هذا النحو نكون قد فتحنا الباب على الثنائية المعرفية المُجَرَّدة للشكل والمحتوى.

وسوف نبدأ أولاً بتدبر هذه الثنائية. لَم يُصِب الشعر العربي سوى الإخفاق على نحو خاص في الجدل حول الشكل والمحتوى. وصحيح أن النظرية العربية الشعرية لَم تسعف بَعْدُ بصورة كافية بطرح بديل للمدخل النفعي، والبلاغي للشعرية بوصفها صنعة.

وليس ثَمة كثيرٌ يُمكن للمرء أن يقوله نيابةً عن الشعرية العربية بعد قراءة رأي الجاحظ (ت ٢٢٥هـ/٨٦٨م) الذي يذهب فيه إلى أن المعاني، وهي نظير الأفكار الشعرية، مطروحةٌ في الطريق، وكل عمل الشعر أن يختار منها وينظمها. "فَإِنَّمَا الشِّعْرُ صِنَاعَةٌ، وَضَرْبٌ مِنَ النَّسْجِ، وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ"(٢). وقد تَكلَّمَ قُدَامَةُ بنُ جَعْفَرَ (ت بعد ٣٢٩هـ/ ٩٣٢م) بعد ذلك في الموضوع نفسه بدقة "أرسطية" إضافية. فبالنسبة إليه تكون المعاني بوصفها الأفكار الشعرية هي المادة الخام، وتتكون صنعة الشعر من فرض شكل بعينه على هذه المادة(٣). وبهذه الطريقة يرى قدامة كذلك موازاةً بين صنعة الشعر وكلٍّ نوع آخر من "الصِّنَاعات". ويستخدم أبو هلال العسكري (ت بعد ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م) الموازاةَ مع جسم الإنسان وما يغطيه من ملبس: فأحدهما هو المعنى؛ والآخر هو الكلمة(٤). ولكي لا نذهب بعيداً، يعطينا ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ/ ٩٣٤م)، في كتابه عيار الشعر الخطوات الإجرائية التي تساعد مَنْ ليس بشاعر على أن يقول الشعر، والطريقة التي يضع بها كلَّ المكوِّنات معاً ثم "يَمْزُجُهَا جَيِّداً"(٥).

ومهما يكن من أمر، يُعَدُّ منظرو البلاغة العربية، في كل هذه التأملات غير الملهمة في المشكلة الرئيسة للفكر الجمالي كله، نقاداً كلاسيكيين جداً بالمعنى ما بعد الأرسطي. فليس ثمَّ ما يميِّزهم كثيراً من التقليد الكلاسيكي الجديد الأوربي المتاخر برمته(٦). أما الأمثلة التي يرد فيها التشبيه الهوراسي من أن الشعر مثل التصوير ***ut pictura poesis*** فهي فقط التي تكشف عن مظهر يبدو فيه الشكل والمحتوى أكثر اتحاداً وقرباً من خلال القصد العام للمحاكاة. وتُخْتَزَلُ هذه الإشارات، عند ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ/ ١٠٦٥م أو ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) إلى مجرد تلميحات لا تتعدَّى كثيراً تعبيراً مُوَفَّقاً لشخص آخر(٧). أما عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م)، فسوف تصبح هذه الإشاراتُ نظرياته المتعددةَ عن المعاني، وهي نظرياتٌ تتكرَّر غالباً، لكن دون أن تكون بالغة الدقة في صياغتها(٨).

ومع ذلك فربما ينبغي لنا أن نعيد النظر في مسألة الفصل بين الشكل والمحتوى، والتي

لا شك في أن كلَّ مظاهرها تَجَمَّعت في الكتابات النقدية الْمُنْتَمِيَة إلى العصر الوسيط. وفي المحيط الفلسفي للعصر كان على المرء أن يَختار بين طريقتين لصياغة المقولات الجمالية: الأفلاطونية والأرسطية. وعلى الرغم مِمَّا توحي به الفكرة الأفلاطونية عن وحدة الشكل والمُحْتَوَى من إيْجابية فإنَّها ذات تأثير مَحدود، منقلب على نفسه في المُمَارسة الأدبية. ففي داخل الأفلاطونية يكون جُلُّ ما يهدف إليه الشاعر هو إنْجاز صورة وَهْمِيَّةٍ لصورة عن واقع مِثالِي. وإذا حصل الشاعر على هذه الصورة الوَهْمِيَّة عن طريق المُحاكاة، فإن تلك المُحاكاة نفسها كان لَها {بالتالي} موضوع ثانوي تُحاكيه. أما الرؤية الْمُباشرة للمثال فتظل مقصورة على مَمْلَكَتَي الوحي النبوي والتأمل الصوفي. وقد تَمَّ عن عمد تقريباً استثناءُ الشعر من الانتماء إلى المَمْلَكة الأولى، في حين كان في الأخرى ربيباً stepchild وحيلة subterfuge. إن قِلَّةَ الإيمان بالشعر بوصفه تقريراً لحقيقة يمكن أن نَجِدَ جذورها في التعارض الأفلاطوني {بين المثال والواقع}. وسوف يكون دفاع الشعر عن نفسه حينئذٍ من الناحية النفسية صحيحاً في حَدٍّ ذاته من جهة استخدامه المفارقة irony والتناقض الظاهري paradox: وسوف تكون عبارة "أَعْذَبُ الشِّعْرِ أَكْذَبُهُ" مقولة عربية(٩)، وسوف يجيب البحتري (ت ٢٨٤هـ/٨٩٧م) بكل ثقة وإيجاز:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ   فِي الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِه كَذِبُهْ(١٠)

ويصوغ شكسبير هذا المعنى على نحو أقلَّ إيجازاً:

أودري: لا أَعْرِفُ مَا هُوَ الشِّعْرِيُّ: أَهُوَ الصِّدْقُ فِي العَمَلِ وَالقَوْلِ؟ أَهُوَ شَيْءٌ حَقِيقِيٌّ؟
تاتشستون: كَلاَّ، فِي الحَقِيقَةِ: ذَلِكَ لأَنَّ أَصْدَقَ الشِّعْرِ أَكْثَرُهُ ادِّعَاءً ... (١١).

أما بالنسبة إلى ڤيكو Vico فإن الإنسان الحالم، ذلك الذي يرغب في أن يصبح الإنسان المبدع (الشاعر)، هو الذي لا يبحث عن تحقيق ذاته في الكذب بقدر ما يبحث عنها في التناقض الظاهري paradox للشعر، "الاستحالة المقبولة" "the credible impossibility"(١٢).

وهكذا يَلْقَى المذهبُ العملي الأرسطي للمحاكاة قَبولاً واسعاً؛ إذ الغاية والوسيلة محدَّدتانِ فيه بوضوح. وفي عصرٍ لا يزال فيه البعدُ الرمزي للإبداع الشعري يراوغُ مُفْلِتاً

من قبضة التجريد الواعية، يُمْكِنُ للمبدأ المحدَّد للمحاكاة أن يُفْهَمَ بوصفه وسيطاً منهجيّاً، أو تشبيهاً أصليّاً. وهكذا تقترب المحاكاة من الجوهر الحقيقي للمبدأ الشعري الأول، الذي يُسْمَحُ للشاعر من خلاله أن يتشبث بِمَمْلكة الواقع والصدق التي ينتمي إليها. كما أنه ليس مُهِمًّا بالنسبة إلى الشاعر ما قبل الرومانسي وما قبل الرمزي إن كان يُحَقِّقُ الوحدةَ الـمُتَخَيَّلةَ للشكل والمُحْتَوَى، ولكن المُهِمَّ هو ما إذا كان الشكلُ والمُحْتَوَى لديه مُتَّحِدَيْنِ بقدر الإمكان دون أن يتلاشى مفهومُ كُلٍّ منهما. ومع ذلك، لو أَسَّسَ المَرْءُ فهمه للجمالية العربية وآليّات الإبداع فيها على الصورة النمطية لثنائية الشكل والمَضْمُون فلن يفيده هذا على أقل تقدير. ودائماً ما كان تعريف الشعر المعروف في النقد العربي التقليدي بأنه "كلام موزون مُقَفًّى"(١٣) تعريفاً تمهيدياً فحسب. فهو تعريف وصفي خارجي أَوَّلِيٌّ سابق للرأي النقدي. وكان على أي ناقد عربي أن يكون أعمى وأصمَّ أو عديم الإحساس كي لا يلحظ ما هو واضح. ووراء هذه النظرة الأولى، تعرض لنا المصادر النقدية العربية والشهادات الشعرية على نحو كافٍ توافقاً مُمَثِّلاً للعبارات "الأفلاطونية" العاطفية التي تتصل بِمصادر الإحساس الشعري وطبيعته وتأثيراته. إن نقص محور كُلِّيٍّ تقوم عليه هذه العبارات والتناقضات الداخلية الكثيرة فيها يُمثلانِ علامةً على العصور التي قيلت فيها أكثر منها علامةً على خصوصية مداخل الجمالية العربية.

ومن هنا أيضاً يستطيع المرء، عِوَضاً عن أن ينظر إلى علامات ثنائية الشكل والمحتوى، أن يعكس المنظور بالسهولة نفسها ويرى في الشعر العربي أقربَ تَزاوُجٍ ممكن ـ أو الرغبة في أقرب تزاوج ممكن ـ بين الشكل والمحتوى، لأن ذلك الشعر تحديداً شعر "شكلي" إلى حَدٍّ كبير. وفي حقيقة الأمر، إننا في الأمثلة التي يصبح فيها الشكل هو المحتوى نفسه نقع على وحدة فريدة كاملة، على نحو ما نرى في فن الزخرفة العربية (الأرابيسك). إن بنية كهذه تستحضر المحتوى بمعنى ملموس أقرب إلى الشكل من القوائم أو الخطابات غير الـمُحْكَمَة، المُمْتَدَّةِ للطبيعة الملحمية. وعلى سبيل المِثال، يسيطرُ الشكلُ في وحدة

البيت الشعري العربي الشكلية على المُحْتَوى سيطرةً أكثر إحكاماً من أي نَمَطٍ في الشعر الأوربي. وكما أن تقسيم البيت الشعري العربي إلى شطرين يدعو إلى تقسيم أبعد للمحتوى، فإن ظاهرة "الشكلية" العالية لتوازي المعنى بين الشطرين تدمج ما يسمى بالمحتوى في الشكل بطريقة شبه فطرية. ولا يمكن أو يعقل أن ننظر إلى كل هذه العناصر، ومعها الوزن، وبدرجة أقل، القافية، على أنها مفروضة ببساطة على المحتوى من الخارج. فليس من محتوًى يمكن أن يتحمل نظريّاً مثل هذا العبء. ومع ذلك فعلينا، بدلاً من الخضوع لقيود الشكل، أن نسلِّم بأن المحتوى الشعري لا يحيا فحسب بل يزدهر، وخصوصاً بطرق غير معتادة، ويستمدُّ من ضرورته قوةً غريبةً وصلابةً ذاتَ تأثير خيالي.

لقد شغلَ تَماسكُ الشكل والانسجام الداخلي للبنية اهتمامَ المُنَظِّرينَ القدماء وتابعيهم من العرب والأوربيين على نحو ملحوظ للغاية. فهوراس يبدأ كتابه فن الشعر بمثال عن الكائنات المختلطة، مثل امرأة بعنق حصان، وبعض الزوائد والأطراف للأذرع والسيقان، وريش مختلف ألوانه، وكل هذا يَصُبُّ في سمكة نحيلة لا لون لها. وبعد أن يسخر من كل هذا، وغيره الكثير، يعطي الشاعر الطموح نصيحة أستاذ: "باختصار، ليكن العمل على نحو ما تريد، ولكن دَعْهُ على الأقل بسيطاً ومُوَحَّداً [denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum] "(١٤).

وبالنسبة إلى الجاحظ، فإن "أَجْوَدَ الشعرِ ما رأيتَهُ متلاحِمَ الأجزاءِ سهلَ المخارجِ فَيُعْلَمُ بذلك أنه أُفْرِغَ إفراغاً جيداً وسُبِكَ سبكاً واحداً"(١٥). أما تأكيد أبي علي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ/٩٢٨م) أن "القصيدة مثلها مثل الجسم الإنساني" فيستدرج الخيال النقدي إلى مثال أكبر للوحدة، ولكنه أيضاً لا يعكس شيئاً أكثر من إحساسه المتميز ثقافيّاً بالشكل. إن الوحدة العضوية المتجانسة كل التجانس في ذهن الحاتمي تعني أن القصيدة لا تتخلى عن خصائصها البنيوية المعترف بأصالتها على نحو ما نعرفها أو على نحو ما كان ناقد مثل ابن قتيبة يعرفها(١٦). أي بوصفها ترتيباً تتابعيّاً، وإن كان في معظم الأحوال إردافيّاً، لنسيبٍ ما، ثم رحيل، وأخيراً فخر/مديح. وهذا ما عناه الحاتمي

بالشكل "العضوي"، وكان الجسم الإنساني البيولوجي هو الموازي له. وإن معادلة الحاتمي، في أفضل الأحوال، عبارة عن تحويل استعاري لما نختار أن ندعوه نموذجاً بيولوجيّاً، وفي النهاية علينا أن نتقبَّلَ حقيقة وجود حساسية "مشروطة"، وعادة ثقافية عميقة الجذور للغاية(١٧). ومع ذلك، فإن الملحوظات المتصلة بالمبدأ الجمالي العام، وخصوصاً تلك التي تتعلّق ببنية القصيدة، وتتجاوز حدود المفهوم البلاغي السائد، قد أخذت مسارها بمجرد صدورها. والأهم من ذلك، علينا ألا ننقل هذه الملحوظات إلى داخل التجربة الشعرية. وبقدر ما ينطبق مبدأ المحاكاة في الشعر العربي على تناول الموضوع، والموضوعة، والموتيف، فإن افتراضاً مسبقاً فيه عن المفهوم "العضوي" الرومانسي للشكل والبنية يطرح تفسيراً يتناقض مع الأفكار العربية الأساسية عن الشكل.

ويبدو أن الشاعر الغنائي الإغريقي السيوس Alceus قد طرح مشكلة أمام النقد الأدبي الكلاسيكي عندما ترك لنا شذرة شعرية تعرف الآن باسم شكوى العذراء Maid-en's Complaint. فالقصيدة تفتتح ببيت عن شكوى العذراء جَرَّاءَ ألَمٍ عظيم، ومع ذلك فإن الموضوع التالي لهذا هو خُوَار أيِّل. ويلحظ ألبين ليسكي(١٨) Albin Lesky أنه "ما من أحد شرح هذه الصلة {بين الموضوعين} على نحوٍ مُرْضٍ". أما في التقليد الغنائي العربي، الذي يُعَدُّ فيه هذا الشذوذ الإغريقي المرفوض بوضوح هو المِعيار، فإن اللغز مع ذلك يظل ماثلاً على نحو ساطع. فالعناصر البنيوية ـ الموضوعاتية للقصيدة، في تغيراتها المفاجئة، وتقابل موضوعاتها، وتقلُّب الحالات النفسية فيها، لَمْ "تُشْرَحْ عَلَى نَحْوٍ مُرْضٍ" كذلك.

وفيما يلي سوفَ نُحَدِّدُ ثلاثَ نظرياتٍ، أو بالأحرى ثلاثةَ وجوهٍ، للقصيدة: تكشف الأولى عن استراتيجيات البنية البلاغية والاستراتيجيات الخطابية؛ أما الثانية فسوف تربط بين معنى البنية وتَحَوُّلِ كُلٍّ من الاعتماد المتبادل بين التيمات إلى تبادل للحالات النفسية والنظام القولي للمعنى إلى نظام نغمي للموسيقا؛ وسوف تصل الثالثة إلى

مستوى أبعد من ذلك، أي إلى النموذج الأصلي الثلاثي السابق للمنطق، أو إلى أنثروبولوجيا ضبط فيض الحيوية في دورة من التجربة.

١- القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية(١٩).

إنَّ الحماسة المتَصاعِدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية، وكذلك الفكرةَ التي تذهبُ إلى أن قصةً ما محكيةً من بدايتها لنهايتها تبرهنُ على وحدة الشكل، قد أدَّيا إلى محاولات لفهم القصيدة العربية بوصفها قصةً تُحْكَى أو للنظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مُجَوَّفاً يَصُبُّ فيه الشاعر موضوعَهُ الشعري، وأن هذا الموضوع سوف يُنَظِّمُ نَفْسَهُ في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في الوقت نفسه. ومن الواضح أن مدخلاً كهذا مُفْرِطٌ في التبسيط، وأن مصداقيته في أفضل الأحوال هي كونه استراتيجية أَوَّلِيَّة. وإذا أعدنا هنا حكاية هذه "القصة" ذات القالب النموذجي للقصيدة فلن يكون هذا إلا من أجل الإشارة إليها فيما بعد. وهكذا نقابل الشاعر في البداية كئيباً وحزيناً في منظر الأطلال، وقد عادت إليه ذكرياته مع محبوبته. ويتبع هذا تغير سينمائي تقريباً في المنظر. وتشع أحلام اليقظة وخيالات الحب مشرقة وتنتهي باستعادة الشاعر رباطة جأشه. يمتطي الشاعر راحلته ويمضي قدماً. والرحلة صعبة، ولكن شجاعة الشاعر عظيمة وقدراته في قيادة ناقته فائقة. وهكذا يصل الشاعر إلى ما يتضح أنه هدفه الحقيقي: قبيلته المحاربة وموضع فخره أو يقف بين يَدَيْ وَلِيِّ نعمته أو مَلِكه في بلاطه. ويمثل الوصول إلى البلاط ومدح الملك أو وَلِيِّ النعم موضوعة أساسية نهائية، يُمْكِنُ، مع ذلك، أن تُذَيَّلَ بفخرٍ شخصي أو سلسلة من الأقوال الحكيمة، تمثل اكتمالاً closure للقصيدة.

يَتَّفِقُ تعريف القصيدة العربية هذا في شكله، وإلى حَدٍّ كبير، في روحه مع تعريفات النقاد في الحقبة التي ينبغي أن ندعوها حقبة النقد العربي الكلاسيكي الجديد (القرن الثالث إلى الرابع للهجرة). وتستمد هذه الحقبة كلاسيكيتها الجديدة من حقيقة أن البرهان التأليفي الذي تستند إليه في قناعاتها لا ينحصر في زمنها فحسب بل يَمْتَدُّ،

على نحو أكثر انتقائية، إلى الحقبة الجاهلية الكلاسيكية الأصل كما يمثلها نموذجيّاً المجموع الشعري المسمَّى المعلقات. وعلى نحو أكثر مباشرة، مع ذلك، يدين التعريف السابق للقصيدة في معظمه، سواء فيما فُهِمَ منه أو أُسيءَ فَهْمُهُ، إلى ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/ ٨٨٩م) في نصه الوصفي للبنية الثلاثية للقصيدة(٢٠). كانت القصيدة بالنسبة إلى ابن قتيبة نموذجاً شكليّاً مُرَكَّزاً إلى درجة عالية، وقد ساقَ شرحاً يُوضِّحُ وظيفيةَ هذا النموذج. وينبغي أن ننظر إلى موقفه النقدي بوصفه انعكاساً لنمط هذا النموذج وحالة كونه "في مكانه". ومكانه، كما رآه ابن قتيبة، كان مُخَطَّطاً له بعناية. لقد كان {هذا المكان} الساحة البلاطية كما كان، بصورة أكثر اتساعاً، الساحة العامة. أما النمط الضروري الفعَّال في تلك الساحة فكان النمط الخطابي. ومع ذلك فإن نيَّةَ ابن قتيبة الأكثر بُعْداً كانت الإمساك باللحظة المراوغة للكلاسيكية الشكلية للقصيدة العربية. ويحقق ابن قتيبة هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي استخداماً فنيّاً مقصوداً - كما لو كان يقترح أن شعريَّتَهُ مُؤَسَّسةٌ على ممارسة أدبية لماضٍ له مشروعيته، وتمثَّلَ دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية. ومع ذلك فإن نموذج ابن قتيبة ينطبق كلَّ الانطباق حقًّا على القصيدة العربية عندما كانت قد اكتسبت وعيها بذاتها في المرحلة الأموية ثم أصبحت محور قصيدة المدح البلاطية العباسية.

وهكذا يحدِّد ابن قتيبة للنسيب مهمة أن "يُميلَ نحوهُ القلوبَ، ويَصْرِفَ إليهِ الوُجُوهَ، وليَسْتَدْعِيَ إصغاءَ الأسماعِ؛ لأنَّ التشبيبَ قريبٌ منَ النفوسِ لائطٌ بالقلوبِ". ومن ثم يشرح ابن قتيبة، "فإذا اسْتَوْثَقَ منَ الإصغاءِ إليهِ، ... عَقَّبَ {الشاعر} بإيجاب الحقُوقِ"؛ وبعد أن يؤكد صعوبات الرحيل، "فَإذا عَلِمَ أنَّهُ أَوْجَبَ علَى صَاحِبِهِ حَقَّ الرَّجاءِ وذِمَامَةَ التأميلِ"، بدأ الشاعر في المديح بوصفه موضوعه الأساسي(٢١).

وهكذا؛ فإن ما نستنتجه من تعريف ابن قتيبة للقصيدة في المقام الأول هو التحقق من أن هذا الناقد العباسي يَتَحَدَّثُ إلينا عن بِنْيَةٍ تَقُومُ بوظيفتها بلاغيّاً: ففيها تكمن رسالة ما ومقصود بها أن تكون مؤثِّرة(٢٢). وهكذا يجب كذلك على كل مدخل إلى

القصيدة بوصفها بنية ذات وظيفة بلاغية مثل هذه، أن تدخل كذلك، بمجرد إقحام {تلك} الموازاة، في نوع من الشعرية الترابطية بالنظر إلى أشكال وأنواع أدبية أخرى ينتجها المعيار البلاغي؛ أي أشكال أخرى مثل البنيات الخطابية من قبيل الخطبة والرسائل. ولا بُدَّ أن النقد العربي المؤسَّس بلاغيّاً كان على وعي بهذا حتى قبل زمن ابن قتيبة، على الرغم من أن الإشارة الواضحة الأولى إلى المشابهة بين القصيدة والرسالة تبدو تلك التي تنسب إلى ابن طباطبا(٢٣).

وطبقاً لابن طباطبا فقد قيل عن الشعر إنه "رَسَائِلُ مَعْقُودَةٌ" وعن الرسائل إنها "شِعْرٌ مَحْلُولٌ"، هو ما يَمْتَدُّ كذلك، إذا نظر إليه على نَحوٍ مُوازٍ، إلى القصيدة والْخُطْبَةِ، مع كون الفرق يقع في الوسيط والظرف الخاص بإلقاء كلٍّ منهما أكثر مما هو خاص بالبنية. وما هو أكثر من ذلك، أن الموازاة بين الخطبة والقصيدة، بسبب الشفوية الجوهرية لإلقاء الشعر الخطابي، يُمْكِنُ تَتَبُّعَها على نَحْوٍ أكثر قرباً(٢٤).

يُعيدُ جورج أ. كينيدي إلى الذاكرة، وهو يتحدَّثُ عن الطريقة التي يمكن أن يكون الخطيب الأثيني السفسطائي هيميريوس Himerius من القرن الرابع قد ألقى بها إحدى خطبه، مشهداً لا بُدَّ أنه يتناسبُ بلا عناءٍ وسياقَ النوعِ الأدبي للخطبة العربية: فيقترح كينيدي أننا "يُمْكِنُ أن نَتَخَيَّلَ هيميريوس وهو يلقي خطبته في نغمة غنائية متصاعدة، مع إيماءات مرسومة بعناية. ولا بُدَّ أن مستمعيه كانوا من الخبرة بحيث يُقَدِّرُونَ الإيقاعات. لقد كانت الخطبة تمثل للقرن الرابع ما تمثله قصائد بيندار {نحو ٥٢٢- نحو ٤٤٣ ق. م} للحقبة الكلاسيكية المبكرة"(٢٥). وما يعنيه كينيدي هو أنه في السياق اليوناني الثقافي-التاريخي حَلَّت الخُطْبَةُ المُلقاةُ على جُمهورٍ ما في تلك اللحظة مَحَلَّ القصيدة الخطابية القديمة، وأنها قد أصبحت أكثر تماسكاً أسلوبيّاً في نسيجها وبنيتها لكن دون أن تفقد شكلها الجوهري المقرَّر بلاغيًّا. ومن هنا يستمرُّ تأثيرها في "كثير من الوظائف التي كان يقوم بها الشعر من قبل، فكثير من الخطب المشابهة، بما فيها من عبارات المدح encomia، وأغاني العرس epithalamia، واحتفالات الآلهة(*)،

هي ترنيمات في نثر شعري"(٢٦).

ونستطيع أن نقول أشياء مشابِهة عن الجدل بين القصيدة العربية والخطبة والرسالة في الحالة العربية فحسب لا يزال الجدل قائماً بوصفه مسألة توتر داخلي حتى داخل القصيدة الخطابية نفسها، وعلى نحو يقوم الشكل فيه بوصفه نموذجاً لابن قتيبة، على سبيل المثال. وهكذا مال الأسلوب الشكلي لإلقاء القصيدة إلى أن يظل في سياقه الاحتفالي "العتيق"، إذ يقوم شاعر البلاط العربي، راغباً في أن يتظاهر بجدية قديمة، بإلقاء قصيدته واقفاً منتصباً، وهو يمسك بقوسه مغروساً في الأرض أمامه(٢٧).

وينبغي أن ننظر داخل السياق البلاغي إلى الجوانب الاحتفالية التي كانت تصاحب إلقاء كلٍّ من القصيدة العربية القديمة ونتاجها البلاطي العباسي، طبقاً لوصف ابن قتيبة. وهكذا كان ما يلقيه الشاعر العربي البلاطي، في نظر ابن قتيبة، شكلاً من أشكال الرسالة. وكان طبيعيّاً بالنسبة إليه، أو في هذا الشأن بالنسبة إلى أي ناقد عباسي آخر ذي تَوَجُّه بلاغي، أن يترجم هذا الإدراك المؤسَّس على هذه الموازاة بين القصيدة والرسالة إلى مخطَّط لإطار خطابي للقصيدة.

وهكذا لو قبلنا أنه من أوج الحقبة العباسية فصاعداً اتخذتْ فكرةٌ بلاغيةٌ ما عن البنية سبلاً واضحة متزايدة في عقول الشعراء والنقاد على السواء، وأن هذا الاتجاه كان يدعمه تأثيرٌ متزامنٌ للنظرية البلاغية الهيلينستية، فيمكن أن نكون مستعدين لكي نفهم التحيز النقدي العربي، وأن نرى في الكل البنيوي للقصيدة عناصر يمكن أن تُسْتَوْعَبَ وظيفيّاً في مخطَّط بلاغي متماسك. وهكذا فإن ما نحتاج إليه، إذا كان لنا أن نفهم الوظيفية الخطابية والحماية النظرية للقصيدة العربية كما عرفها عصر ابن قتيبة، هو نظرية بلاغية للبنية بمعنى، الأساس المنطقي وراء التنظيم البلاغي للقصيدة، وليس بلاغة الأشكال البيانية غير المترابطة وغير السياقية.

من هنا يمكن أن نشرح بدايةً كلمة "قصيدة" نفسها (مقصودة/قاصدة: بما هي

(*) في الأدبين اليوناني والروماني الوثنيين. [الناشر].

غرض أو غاية) بسهولة فَجَّةٍ تقريباً بأنها تعني "رِسَالَة خَطِّية" أو بوصفها "الغاية البلاغية" الحاضرة ضمنيّاً في القصيدة. كذلك، سوف تقودنا آلِيَّاتُ الإقناع الكامنة في الأنواع البلاغية الهيلينستية، والشيشرونية، والأوربية الوسيطة المبكرة للرسالة والخطبة، إذا أخذناها جميعاً في الحسبان، إلى المخطَّط البنيوي الفعلي لتلك الأنواع- وتحديداً إلى المدى الذي يحمله الاصطلاح الوصفي الذي طوَّرته البلاغة اليونانية واللاتينية لها. ونحن غير مضطرين إلى الذهاب إلى أبعد من تعقب البنيات التالية عبر أجزائها المكوِّنة الثلاثة، أو الأربعة في الحقيقة: (١) الاستهلال، و(٢) السرد، و(٣) الجَدل، و(٤) الخاتمة؛ حتى لو لحظنا أن "السرد"، في بنية الخطبة الجدلية الشيشرونية، يكون مُنَمْذَجاً كذلك عبر "استطراد"، في حين يتطور "الجدل" إلى جدلية مكوَّنة من "جزء فاصل"، يتبعه "تأكيد"، و"تفنيد". وعلاوة على هذا، فإن غرض "الاستهلال" كان في الفهم الشيشروني - من حيث الجوهر - يكمن في "جَعْلِ الجُمهورِ مُنْتَبِهاً وَمُوَجَّهاً عَلَى نَحْوٍ جَيِّدٍ"(٢٨). إن التلهف الأبعد لتوضيح الغرض البلاغي المتضمَّن في الاستهلال يؤدي من ثم بالنظرية الوسيطة الخاصة بالرسالة إلى معادلته بمفهوم الاستهلال الاعتذاري {في البلاغة الوسيطة لاجتذاب تعاطف الجمهور، المسمَّى} ***captatio benevolentiae***(٢٩). إن ملحوظة ابن قتيبة "لِيُميلَ نَحْوَهُ القلوبَ، وَيَصْرِفَ إليهِ الوُجُوهَ، وَلِيَسْتَدْعِيَ إصغاءَ الأسماعِ" تشبه كثيراً الملحوظة الشيشرونية "جَعْلَ الجُمهورِ مُنْتَبِهاً وَمُوَجَّهاً عَلَى نَحْوٍ جَيِّدٍ" حتى ليسمح ذلك التشابه بمعادلة وظيفية بين النسيب والاستهلال. إن قول مُقَصِّدِ القصيدة العربية "فإذا عَلِمَ {الشاعر} أنه أَوْجَبَ عَلَى صَاحِبِهِ حَقَّ الرجاءِ وذمامةِ التأميلِ"، على الرغم من كونه لا يزال قولاً مُتَّسِقاً مع مفهوم الاستهلال الاعتذاري ***captatio benvolentiae*** ما بعد الشيشروني، سوف يخبرنا، مع ذلك، أن "قسم الرحلة" (الرحيل) في نظرية ابن قتيبة للقصيدة هو، في غرضه البلاغي، غير متميز من الاستهلال، حتى لو أمكن أن يكون حقّاً من الناحية الأسلوبية سرداً ***narratio***. إنه يخبرنا شيئاً آخر بالإضافة إلى ذلك: بمعنى أن النسيب والرحيل في القصيدة العربية يَنْبُعَانِ من الصوت

نفسه أو "الأنا" "persona" الشعرية ذاتها، وأنهما معاً يكوِّنان الجزء الذاتي في القصيدة. ويجب أن نحتفظ بهذه الحقيقة في عقولنا ليس فقط لأنها وثيقة الصلة بفهم نظريات القصيدة بدلاً من النظرية البلاغية، بل لأنها كذلك سوف تساعد، داخل النظرية البلاغية للحقبة العباسية، على شرح الاستغناء السهل والمتقدم عن قسم الرحيل جملةً، دون أخذ صوت الشاعر نفسه، وذاته، خارج القصيدة ودون حرمانه من فعَّاليته البلاغية المرتبطة بالاستهلال، والمعتمدة الآن على النسيب اعتماداً كليّاً(٣٠).

ويلحظ الفيلسوف ابن سينا (ت ٤٢٨هـ/١٠٣٧م)، الذي طالما أفضى اهتمامُه النظري بالبلاغة إلى ملحوظات نقدية عن الشعر، أن الاستهلال ليس الخاصية الحصرية للخطباء فحسب، ولكن للخبراء من بين الشعراء كذلك. ثم يضيف إلى هذا أن مثل هذه الموازاة يمكن أن تقوم على نحو خاص بين الخطب الخصومية والقصيدة الخطابية، وخصوصاً قصيدة المدح(٣١). وفي الإشارة إلى قصيدة المدح البلاطية العباسية بسماتها البلاغية الخاصة بـ"الرسالة المكتوبة"، يرى ابن سينا ضمنيّاً وجودَ غاية بلاغية مشتركة ودَيْنٍ شكلي فعلي بينها وبين الأنواع الخِصاميَّة من مثل الهجاء، والسخرية، والثأر والتحريض، والتي تقدِّم، مع وضوحها البلاغي الكامل، وحداتها "الرسائلية" عبر ذخيرة ثابتة من "الإشارات" الأسلوبية. ويبدو أن ابن سينا كان على علم بالاعتماد النوعي الشكلي المتبادل بين "الخطبة الخصومية" والقصيدة على الأقل في أحد مظاهرها – حتى لو كان قد عكسَ اتجاهَ تتابع هذا الاعتماد الشكلي، وذلك لأن الخطبة النثرية الخصومية، طبقاً للتاريخ العربي لبروز الأنواع وتطورها، هي التي أَتَتْ في أعقاب قصيدة الهجاء العربية قبل الإسلام، وذلك من حيث الأسلوب والبنية على السواء، وليس العكس.

وقد جمع ألفريد بلوخ(٣٢)، بحساسيةٍ عاليةٍ تجاهَ الشروط الدلالية، ذخيرةً ممثِّلةً للأدوات الأسلوبية التي تكشف عن حضور رسالة في القصيدة المبكرة، ذاهباً من ثمَّ إلى اقتراح أن مصطلح قصيدة نفسه، ينبغي أن يكون قابلاً للتطبيق على نحو أصيل على الرسالة فقط، وأن مثل هذه الرسالة، بخصوصيتها الخصومية الغالبة، لن تكون (قصيدة)

فحسب بل ستكون، حتى على نحو أكثر إقناعاً، (هجاءً) ***Schmähgedicht*** ***Gedicht*** مشابهاً للمعنى النوعي العربي القديم للقافية بوصفها "شِعْرَ هِجَاءٍ" في البداية وفيما بعد فقط بوصفها "قافية" (٣٣).

وتفيدنا بصورة مباشرة "الإشارة" الأسلوبية للرسالة في هذه القصائد الهجائية الأصل مادام هدفنا هو الوصول إلى تعريف أقرب للنوع. وهكذا نلحظ أن رسالةً ما مقدَّمةً في أوضح صورة، أو في بعض الأحيان معادة بوصفها ختاماً للموضوع، وذلك من خلال فعل الأمر "أَبْلِغْ" أو في صيغة المثنى "أَبلِغَا" أو من خلال صيغة مكافئة "بَلِّغْ"، وكذلك عبر صيغة "مَنْ مُبْلِغٌ؟"

وهكذا يكون بشامة بن عمرو غيرَ مُوهِمٍ وهو يرسل رسالته الاحتجاجية(٣٤):

فَإِمَّا هَلَكْتُ وَلَمْ آتِهِمْ فَأَبْلِغْ أَماثِلَ سَهْمٍ رَسُولا

وبصورة واضحة مشابهة بيت زهير بن أبي سلمى(٣٥):

أَلاَ أَبْلِغِ الأَحْلافَ عَنِّي رسالةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ

وبعد معركة أُحُد، يرسل البطل المكي عبد الله بن الزبعرى (ت بعد ٢٣هـ/ ٦٤٤م) رسالة انتصار جريئة - شعره الذي لا يَصُدُّهُ أَحَدٌ - إلى البطل المديني للحزب المهزوم حسان بن ثابت (ت نحو ٤٠هـ/ ٦٦١م)(٣٦):

أَبْلِغَا حَسَّانَ عَنِّي آيَةً فَقَرِيضُ الشِّعْرِ يَشْفِي ذا الغُلَلْ

إن الصيغة الافتتاحية الممتدة "ألا مَنْ مُبْلِغٌ" صيغة مألوفة لدى النابغة الذبياني(٣٧)، وفعل الأمر "بَلِّغْ" موجود لدى الشاعر المخضرم كعب بن زهير(٣٨)، ولكن تلك الصيغة تصبح مفضلة لدى الشاعر الأموي مالك بن الريب. وهكذا ففي رثاء ابن الريب المؤثر لنفسه، تُفْرَدُ الرسالةُ في البداية من خلال النداء الرثائي القديم "يا رَاكِباً" ثم يجعله واضحاً من خلال فعل الأمر المؤكَّد "بَلِّغَنْ"(٣٩):

فَيَا رَاكِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ بَنِي مالكٍ وَالرَّيْبِ أَلاَّ تَلاقِيَا
وَبَلِّغْ أَخِي عُمْرَانَ بُرْدِي وَمِئْزَرِي وَبَلِّغْ عَجُوزِي اليَوْمَ أَلاَّ تَدَانِيَا

وداخل هذا الأسلوب المؤسَّس تأسيساً مُحْكماً، يختم الشاعر مِنْ ثَمَّ مرثيته بإعادة

تقرير الغرض البلاغي الكلي للرسالة(٤٠):

أَلاَ مَنْ مُبْلِغٌ أُمَّ الصَّرِيخِ رِسَالَةً   يُبَلِّغُهَا عَنِّي وَإِنْ كُنْتُ نائِيَا

تُيَسِّرُ مثلُ هذه الإشارات الأسلوبية(٤١) تَعَرُّفاً آلياً تقريباً على الغرض البلاغي لجزء معتبر من الشعر العربي المبكر. وعلاوة على هذا، لا بُدَّ أنها تقود إلى تعيين نهائي للنوع - للقصيدة في وظيفتها البلاغية الواضحة، سواء في بعدها الرسائلي أو الخطابي. وقد يكون ألفريد بلوخ قد افترض مسبقاً كل هذا، حتى لو كان اهتمامه التاريخي المُتَحَكِّمُ فيه قادَهُ إلى الادعاء لاحقاً أن القصيدة، وقد حُدِّدَتْ تحديداً موضوعاتيّاً صارماً بوصفها رسالة، وتأكَّدَ هذا التحديدُ من خلال اشتقاق اسمها ومصطلح "قصيدة"، تَسْبِقُ تاريخيّاً تَكَوُّنَ القصيدة المعقَّدَة، والمتعددة الموضوعات - وأن هذه "الرسالة" / القصيدة يمكن أن تَدَّعِي دِقَّةً اصطلاحية. وهكذا يَتَوَجَّهُ نقدُ بلوخ فحسب إلى وحدة موضوعاتية واحدة فحسب في الشعر العربي المبكر: الوحدة التي تعلن عن نفسها أسلوبيّاً من خلال فعل الأمر "أَبْلِغْ"، ... إلخ. ويَتَجَنَّبُ هذا النقدُ المواجهةَ مع أيِّ مشكلةٍ تنشأُ من التعقُّدِ البنيوي الممكن للقصيدة. وَمِنْ ثَمَّ فَنَقْدُهُ عمليةُ رِدَّةٍ تأريخية تجاهَ معرفةٍ "أولى" افتراضية، تَحُولُ دونَ الحركة نحو المعرفة المشروعة تاريخيّاً بالمثل عن كمال الشكل.

من الضروري، بعد أن عزلنا الدافع البلاغي للقصيدة بوصفها رسالةً، وبعد أن أصبحنا مُنْتَبِهِينَ لتلك الإشارات الأسلوبية الرسائلية، أن نضع في حسباننا الوجود الوظيفي للقصائد الرسائلية المبكرة ذات النوع المعقد، لأننا من خلالها فحسب سوف نكون قادرين على تأسيس صلة متوازية مع التقليد الشكلي العظيم للقصيدة العربية.

ثَمَّةَ عدد كبير من القصائد العربية المبكرة كاملة البناء، والتي هي رسائل بشكل واضح، يقنعنا على نحو كافٍ بمشروعية القصيدة بما هي شكل وظيفي بلاغيّاً، أو على الأرجح بكفاءته على القيام بهذه الوظيفة. وهكذا سوف يسهل على امرئ القيس أن يبدأ إحدى قصائده بنسيب رثائي (الأبيات ١-٩) عن "الديار" و"الأطلال"، ويندفع إلى حلم يقظة يُذَكِّرهُ بعذارى القبيلة الراحلات، وذلك كي ينتقل فجأة إلى احتفال

بناقته التي تتحمل المشاق في رحيل قصير (الأبيات ١٠-١٤) ولكنه مُحَدَّدٌ بصورة واضحة. وسوف يُقَدِّمُ الشاعر، بعد هذا، وبإشارة "أَبْلِغْ"، الرسالة نفسها بوصفها تعبيراً عن فخره الذاتي (الأبيات ١٥-٢١)(٤٢). ومع ذلك ففخر كهذا لا يمكن أن يخلو من نغمة خطابية خصومية، وأساسية إلى حَدٍّ ما في تلك المرحلة المبكرة.

ويَتَّضِحُ هذا النمط البنيوي والأسلوبي للقصيدة على نحو خاص في قصيدتين لبَشامة بن عمرو، وردتا في المفضليات برقمي ١٠ و١٢٢. وفي كلتا القصيدتين لدينا نسيب افتتاحي ذو مسحة رثائية، تتبعه رحلة ناقة مُعَبَّرٌ عنها بطلاقة غنية في القصيدة رقم ١٠، ورحيل مُدْمَجٌ بدرجة عالية في القصيدة رقم ١٢٢. وفي كلتا القصيدتين، يشار إلى قسم الرسالة بصورة غير قابلة للخطأ من خلال فعل الأمر "أَبْلِغْ"(٤٣). وبوضوح بلاغي مساوٍ يشير تنويع هذه الإشارة الأسلوبية في قصيدة للنابغة الذبياني - وهي أكثر قصائده شهرة "يَا دَارَ مَيَّةَ" - إلى ناقة الشاعر بوصفها الوسيط الذي يحمل رسالته، "تبلِّغُني" و"فَتِلْكَ تُبَلِّغُنِي". والرسالةُ، مع ذلك، عبارةٌ عن شيء ينوي الشاعر (على الأقل مجازياً) أن يحمله بنفسه. والمقصود بالرسالة أن تكون هي خطبة الشاعر، بل حتى التماسه - تقريباً، إذا جاز التعبير - أمام محكمة قضائية. ولهذا يمكن، من الناحية الشكلية، أن تقترب خُطْبَةُ الشاعر في هذه الحالة من الخُطْبَةِ القضائية في النغمة والشكل. وفيما وراء كون قصيدة النابغة مثالاً توضيحياً لهذا التنوع تصبحُ بِحَقٍّ مقرِّرةً للنوع الشعري تماماً بوصفها القصيدة العملية للمدح الملكي والاعتذار الحجاجي. وفي القصيدة، أيضاً، لدينا نسيب رثائي (الأبيات ١-٦)، يتبعه رحيل معقَّد موضوعاتيّاً (الأبيات ٧-١٩)، وأخيراً أطول مديح بلاطي (الأبيات ٢٠-٥٠) مَصُوغٌ بصورة فنية عالية للغاية وخطبة/رسالة اعتذار حجاجي، تتقدَّمها الإشارة الصياغية (البيت ٢٠) "أَفَتِلْكَ [الناقة] تُبْلِغُني النعمانَ؟"(٤٤).

وَمَعَ مَقْدَمِ الحقبة الأموية، يصبح النمط البنيوي والأسلوبي للقصيدة الخطابية مؤسساً بدرجة أكثر انضباطاً، وذلك يرجع في جانب كبير منه إلى الدور المُتَنامِي للشعر في

العُرْفِ البلاطي. ومع هذا التطور يصبح بناء القصيدة التقليدية، أيضاً، أقلَّ مباشرةً في وظيفته، وأكثر التصاقاً بالمُخَطَّطِ الشكلي للقصيدة. ويبدأ الشعراء في إعطاء الانطباع بأن إحساسهم بالشكل قد استسلمَ تماماً للإلزام البلاغي؛ وهذا على الرغم من التغلغل غير المُنْكَرِ للذخيرة الكاملة لعناصر القصيدة القديمة.

مِنْ بَيْن أفضل القصائد الصالحة لتوضيح شكل "القصيدة الرسالة" وتلخيصه في هذه المرحلة ملحمةُ عُبَيْد بن الحُصَيْن بن جَنْدَل، المشهور باسم الراعي النميري (ت ٩٦ أو ٩٧هـ/ ٧١٤ أو ٧١٥م)، وقد حظيت بتقدير فيلولوجي ونقدي في العرف الأدبي[٤٥]. وهذه القصيدة، التي لا تنقص عن ستة وثمانين بيتاً[٤٦]، مَبْنِيَّةٌ بِنَاءً كاملاً من نسيب (الأبيات ١-٤)؛ ورحيل (الأبيات ٥/٦-٢٩/٣١)؛ ورسالة شكوى، ومدح للخليفة؛ وفخر ذاتي اعتذاري بوصفه أحد مكوْنات القسم النهائي من القصيدة (الأبيات ٣٠/٣٢-٨٦/٩٢). ومن المهم كذلك أن نلحظ أن قسم الرسالة يَتِمُّ الإعلان عنه من خلال الإشارة المألوفة للفعل "أبْلِغْ"، وأنه على وجه الدقة عن طريق هذا "الاعتلاء" الْمَوْضوعاتِي المُعَقَّدِ للرسالة يأمل الشاعر في إقناع الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بولائه غير الواهن له وبالطبيعة الواهية لإعلانه السابق الولاء لمدعي الخلافة عبد الله بن الزبير أو لدخوله في أي هرطقة أخرى. ولهذا نستطيع أن نقول: إن لدينا هنا مثالاً آخر لقصيدة في شكل اعتذار. ومع ذلك، لم يعد الشاعر في هذا الاعتذار مجرَّدَ فَرْدٍ مُتَوَسِّلٍ في بلاط خليفة، ولكن مُحَامٍ من أجل قبيلته. وهذا يعطي القصيدة كلها السمة السياسية التي تكون لمذكِّرةٍ أو تقريرٍ مُقَدَّمٍ إلى ما يمكن تسميته حينئذٍ بلاط الخليفة "الإمبراطوري". وفوق ذلك، في الوقت نفسه، يظل الشاعر متكلِّماً باسم القبيلة طبقاً لأكثر التقاليد قِدَماً في مهنته ومجتمعه.

وَهُنَاكَ تركيز بنيوي وبلاغي لقصيدة الراعي النميري، واقعٌ مسبقاً في قسمها الافتتاحي الذي يستلزم، على أساس معجمه الشعري ومكانه في القصيدة، تحديداً أول بوصفه نسيباً، ولكنه نسيب يكشف عند تحليله تحليلاً أعمق عن توافقات مع الوظيفة

الخطابية على وجه الخصوص:

مَـا بَالُ دَفِّكَ بِالفِـراشِ مَـذِيلا … أَقَـذًى بِعَـيْنِكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِـيلا

لَـمَّـا رَأَتْ أَرَقِي وَطُولَ تَقَلُّبِي … ذاتَ العِـشـاءِ ولَيْلِيَ الْمَـوْصُـولا

قـالتْ خُلَيْدَةُ مـا عَـراكَ وَلَمْ تَكُنْ … قَـبْلَ الرُّقـادِ عَنِ الشُّؤونِ سَـؤُولا

أَخُلَيْـدَ إِنَّ أَباكِ ضَـافَ وِسَـادَهُ … هَمَّـانِ بَاتَا جَنْبَـةً وَدَخِـيلا

طَرَقـا فَـتِلْكَ هَمَـاهِمِي أَقْـرِيهِـمـا … قُلُصـاً لَوَاقِحَ كَـالْقِـسِيِّ وَحُـولا

وينبغي، بادئ ذي بدء، أن نلتفت إلى الصلة المميزة بين "نسيب" الراعي النميري، وقسم موضوعاتي بعينه في قصيدة للشاعر الجاهلي الأعشى التي تبدأ بقوله(٤٧):

تَقُولُ ابْنَتي حِينَ جَدَّ الرَّحيلُ … أَرَانـا سَـواءً وَمَـنْ قَـدْ يَتِـمْ

وتُمَثِّلُ شكوى ابنة الأعشى في حَدٍّ ذاتها، مع ذلك، نسخة فحسب من الموتيف المعروف والمحدَّد جيداً، الخاص بـ"العاذلة"، الذي تَحَوَّلَ، على يد حاتم الطائي، إلى القسم الافتتاحي في القصيدة المبكرة(٤٨). ويقدِّم هذا القسم في قصيدة الأعشى الموضوعة النهائية، التي تناظر في كثير من النواحي الفكرة السوداوية الشائعة عن ***ubi sunt*** {المشتقة من الكلمات الأولى لنمط من القصيدة اللاتينية الوسيطة، مثل بيوولف والقصائد الغنائية الإنجليزية الوسيطة، وخصوصاً تلك التي تبدأ بكلمة "أين" **where**}، ولكنها تصبح في الإطار الموضوعاتي للعاذلة في القصيدة العربية إحدى الْمُجادلات الْمُمْكِنة التي تقود الشاعر إلى تأكيد ذاته، أو تقوده نهائياً إلى رباطة جأش غير هيَّابة. وهكذا يُمْكِننا أن نفهمَ لماذا كان مُمْكناً لحاتم الطائي الذي كان لا يزال جاهليّاً أصيلاً أن يُحَوِّلَ موضوعته الْمُقْبِضة إمكاناً دون تحفظ إلى النسيب الرثائي، ولماذا في النهاية كان مناسباً شعريّاً بالنسبة إلى الراعي النميري وهو ينظم القسم الافتتاحي في قصيدته أن ينظر إلى الأعشى. إن الذي حدث في البيت الافتتاحي في قصيدة الراعي النميري هو تشريع عكسي مهم للأدوار، وذلك من خلال إشارات مرجعية إلى موتيفات تقع خارج النسيب: فلن تكون "محبوبة" الشاعر هي التي سوف ترحل، بوصفها ظعينة (وهي

المرأة التي ترحل في هودج)، تاركةً الشاعر–المحب وراءها ليشعر بالأسى والشوق أمام منزل مهجور، ولكنه الشاعر نفسه هو الذي يجب أن يرحل، يدفعه "هَمَّان"، "cares" ذَوَا صبغةٍ شخصيةٍ تماماً، يطرقانه ليلاً كما لو كانا من اتجاهين متقابلين: أحدهما من الداخل والآخر من الخارج. وهناك كثير من الغموض في هذين الْهَمَّيْن، وهما اللذان ليسا من قبيل القلق الْمُهْلِك للشاعر داخليّاً فحسب، ولكنهما كذلك من قبيل "اهتماماته"(٤٩) "concerns" الفعَّالة التي تشير نحو الطريق الذي يجب عليه أن يسلكه قريباً. وهكذا تنتمي هذه الهموم إلى النسيب الْمَعْكُوس على نفسه من ناحية، في حين أنها من ناحية أخرى تعلن مسبقاً بالرحيل. وتعد كذلك هذه الهُمُوم، في تَبَصُّرِها النسيبي، مع ذلك، جزءاً من استعارة أخرى، وهي تلك التي تختص بـ"طيف الخيال" الذي يَقُضُّ مضجع الْمُحبِّ القانط(٥٠). إن تَجَسُّداتٍ مثيرة مثل هذه للذكريات في موضوعات القصيدة هي التي يختار الشاعر أن يراها بوصفها هُمُومَه/ اهتماماته؛ وهي التي سوف يستقبلها بضيافة بدوية جبرية "أَقْرِيهِمَا"، إما بذبح الحيوانات (الْمَطايا) الغالية عليه، أو تقديم هذه الْمَطايا لَهم كرواحل تَحْمِلُهم إلى مقصدهم حَملاً ميموناً. وهكذا تكون الاستعارة الأكبر التي تؤدي إلى الرحلة قد تَأَسَّسَتْ. ويكوِّنُ التطوافُ اللاحقُ على مطايا الرحلة بوصفها نوقاً ذوات نسب أصيل، بالإضافة إلى فصول عبور الصحراء، قسمَ الرحيل في القصيدة.

وتصل استعارة البنية البلاغية إلى قمتها عندما تكون الرسالة نفسها مُعَلَّمَةً بـ"الإشارة" المناسبة:

أَبْلِــغْ أَمِيــرَ الْمُؤْمِنِينَ رِسَالـةً ... شَكْـوَى إِلَيْـكَ مُطِلَّـةً وَعَوِيلا

مِنْ نازحٍ كَثُرَتْ إِلَيْكَ هُمُومُهُ ... لَوْ يَسْتَطِيعُ إلى اللقاءِ سَبِيلا

ومع ذلك تسمح الكلمة المفتاح "سبيل" للشاعر باستثمار الإمكانات البلاغية لقسم الرحلة: إنه يتلَبَّثُ استطراديّاً عند طول جهوده ومشقتها كي يصل إلى حضرة الخليفة، وهذا يعني، أنه في لَهفة ليطهر نفسه من ميوله السياسية الْمنْحَرِفة السابقة. وعندها فقط

يصبح شكل مُخاطبة الخليفة مباشراً(٥١)، في حين يتبنّى أسلوبُ التعبيرِ عن مُجادَلة الشاعر المُسْتَوْعَبَة في الرسالة - والتي هي الآن رسالة على نحو واضح - خصائصَ استطرادية بل وسردية في صورة جدلية. وهكذا يُحَقِّقُ الراعي النميري، فقط في هذا الْمَدْخَل الْمُمَهِّد بلاغيّاً إلى الْمُناظرة النهائية والالتماس الضمني، خطاباً سياسيّاً خالصاً، ومعه يُحَقِّقُ قصيدةً سياسيةً. ويحدث هذا بصورة دقيقة، في الإدراك العربي الكلاسيكي للشكل الذي يُمَثِّلُهُ الشاعر الأموي، بسبب الاحتفاظ على نحو أثري بالْمُحْتويات السميوطيقية القديمة لغنائية "تمهيدية" (النسيب)، يتبعها رحيل متوتِّر، ومُؤَدِّياً في النهاية إلى مناظرة خطابية والتماس بصورة جلية. ومن قبيل الخطأ، في مُحاولة اختراق المنطق الشكلي للقصيدة، أن ننظر إلى بنية القسم الختامي وحده بوصفه رسالة كافية من الناحية الشكلية - أي بوصفه نوعاً من خطبة أو رسالة غير كاملة، مقتصدة - والتي أصبحت بطريقة ما مثقلة بطريقة غير قابلة للشرح من خلال زيادات بنيوية "لاحقة"، والتي يكون فيها الاستهلال الفعلي بالفعل "أَبْلِغْ"، أو أحد تنويعاته، مقصوداً به مجرد الإشارة إلى موقف (stance/?*stasis*) خِصامي أكثر تحديداً. وإذا كان ثمة بلاغة خطابية للشكل في القصيدة العربية الكلاسيكية classical، أو المُتَّبَعة للكلاسيكية classicist، فيجب حقّاً أن تكون بلاغةً للبنية المُعَقَّدة وظيفيّاً، كما يجب أن يأخذَ شرحُ نموذجها في النهاية تحديدَ ابن قتيبة الْهَشَّ في الحسبان.

وقد لا يخبرنا، مع ذلك، النموذجُ البنيوي المذكور أعلاه، كونه بصورته هذه مدعوماً بالكفاءة البلاغية للقصيدة بوصفها شكلاً، بصورة كافية عن طبيعة البنية الشعرية نفسها، ومن ثَمَّ يتركنا قَلِقِينَ جَرَّاءَ ألغازٍ شكليةٍ أبعدَ، وغيرِ مَحلولةٍ، إن لم تكن مشكوكاً بها، وهي ألغاز لا يُعِيرُها النقدُ البلاغي أُذُناً صاغية، ولا {يقترح لها} إجابةً.

٢- عن الشعر والموسيقا: القصيدة بوصفها سوناتا - النسيب بوصفه "شكل السوناتا".

عندما يُدْرَكُ نظامُ القول في القصيدة، وذلك عبر خطوطها الخارجية المعروفة، ومن خلال اقتراب هذا النظام من منطقة أخرى للمعنى - مثل النظام النغمي للموسيقا - فإن

ما يحدث حينئذٍ هو نَقْلٌ للخاصيَّةِ الصُّلْبَة المميِّزة للشعر، أي نظامه الدلالي شديد المحافظة، إلى ما كان يراه جوته بوصفه "العُنْصُرَ السَّائل"(٥٢)، {أي} المجالَ المخفَّف للقساوَة في الحالة النفسية mood التي لا تزال متعلِّقة تعلُّقاً شديداً ببعض أشكال الإدراك. ويدفعنا إحساسنا بهذا الأمر إلى هذا الحدِّ، في حالتنا العربية، إلى الشعور بأننا لسنا في حاجة إلى اللجوء لموازاة مع "لُغَةِ الأرْوَاح" التوسُّطيَّة الأفلاطونية، حيث لا يزال على الموسيقا أن تؤثِّر عبر "اللغة"، كما لو كانت تقريباً في خوف من أي خلخلة وعدم ثقة من قدرة الحالة النفسية على التعبير عن نفسها في مستويات إدراكية مستقلة.

ولَمَّا كانت الكفاءة البنيوية للمزاج النفسي في الشعر العربي هي التي نَهْتَمُّ بها في الوقت الحاضر قبل كل شيء، فإن ما يخرج عن هذا الاهتمام هو ضرورة وجود بديل آخر للحقيقة النقدية شبه المقرَّرة، بمعنى إعادة صياغة تصحيحية لعبارة هوراس بأنَّ الشعر مثل التصوير *ut pictura posis* ومنها إلى الشعر مثل الموسيقا ***ut musica posis***، والمَفْهُومَة الآن بوضوح بوصفها غير طامحة لتكون موازاة أفلاطونية(٥٣). وهكذا فإن على اهتمامنا العربي للوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقا أن ينجذب نحو فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية، وهي تتحكَّم بصورة هرمية في موضوعات **subjects** القصيدة وتيماتها themes وتُقرِّر استيعابها في بنية القصيدة. وفي النهاية، فإن الموازاة التي سوف نؤسِّسها في الحالة العربية - إذا كان هذا هو الهدف من النقد الشكلي - هي بين الوظيفة البنيوية التي تُقرِّرها الحالة النفسية للتيمات في كل من الموسيقا والشعر.

وإذ كانت الشروح تخفق في أمور علم الجمال (الاستطيقا)، فإن المقارنات يجب ألا تفشل أبداً. وهكذا، بالنظر إلى بنية القصيدة العربية، سوف يكون مُعيناً لنا أن نتحقَّق، ونحن نتابع الدعوى القائلة "كَمَا تَكُونُ الموسِيقَا يَكُونُ الشِّعْرُ"، من أن التقابل البنيوي، الوارد في الأوضاع الحالة النفسية في القصيدة هو الذي يقرِّب القصيدة من أحد الأعراف الفنية المُحْتَفى بها احتفاءً بالغاً في الغرب، أي من شكل السوناتا/السيمفونية في الموسيقا الكلاسيكية الأوربية. فهناك، أيضاً، تكون الحركاتُ وحداتٍ مستقلةً، ولا يَتَّبِعُ

توالي "الإيقاعات" منطقاً داخليّاً واضحاً على الفور، بل يَدَّعي أنه مُؤَسَّسٌ على العُرْف، واضعاً على الهامش، إذا جاز التعبير، مجال الوعي الذاتي السيميوطيقي والجمالي، أو مفترِضاً على الأقل عَدَمَ ملاءمةِ وَعْيٍ ذاتِيٍّ مثلِ هذا(٥٤).

وهكذا، يجب أن تتبع حركةَ الافتتاح السريعة؛ "أليجرو"، في هذه البنية المسلَّم بها، حركةٌ بطيئة نقيضة على نحو حاد؛ "أداجيو" أو حركة أقل بطئاً (ذات سرعة معتدلة)؛ "أندانته". أما الحركة الثالثة فيجب أن تكون مرة أخرى نقيضة وسريعة، خاتمةً للشكل الثلاثي، أو قد تكون بدلاً من ذلك حركة بطيئة؛ "مينويتو" بوصفها تقريراً بلاطيّاً للمزاج النفسي على نحو مميز، والذي يَتِمُّ تقويتُه حينئذٍ فقط، أو حسب الاصطلاح الموسيقي، يَتِمُّ تسارعه إلى حركة سريعة جداً؛ "بريستو" أو حركة سريعة؛ "أليجرو" أخرى لحركة الختام "الفينال". وهكذا؛ فإن ما يحدث من الناحية الشكلية هو البنية الكلاسيكية الأخيرة للسيمفونية ذات الحركات الأربع، أو على نحو مساوٍ للتطورات الأخيرة في الرباعية الوترية وفي أشكال صغيرة متميزة أخرى (مجموعة موسيقا الحجرة). ومع ذلك، إذا قارنّا هذه البنية الرباعية الأخيرة على نحو ما تمثلها سيمفونية موتسارت رقم ٤١ على سبيل المثال، بتلك السوناتات الكلاسيكية، والكونشرتات، والسيمفونيات الثلاثية البنية، فنحن نتحقق من أن شيئاً من شَيْئَيْنِ قد حدث في التنوع الرباعي الحركة: فإما أن تكون الحركة الثالثة مندرجة بمعنى أنها مُسْتَوْعَبَةٌ بنيويّاً بسبب تشابهها مع الإيقاع الذي ترهص به في الحركة الختامية، واضعين في الحسبان أنها نفسها، وخصوصاً عندما تكون حركة بطيئة، "مينويتو"، تخفق في إنتاج ختام، وإلا فإن الطريق لفهم الانحراف الواضح لحركة رابعة في السيمفونية الموتسارتية، من ثَمَّ، هو أن نرى في الحركة الختامية، وليس في الحركة الثالثة، مجردَ نُمُوٍّ شكلي لطبيعة آليَّةٍ وفرعية مقرَّرة سلفاً، تُغَيِّرُ من حجم الشكل دون أن تُغَيِّرَ من بِنْيَتِه على نحوٍ دالٍّ(٥٥). وأيًّا كانت الطريقة التي ينظر بِها الْمَرْءُ إلى إضافة حركة رابعة إلى البنية الثلاثية، فإنه ليس عليه، مع ذلك، أن يخلط بين نتائج هذه الإضافة (والتي هي

من حيث المبدأ امتداد للبنية الثلاثية) مع السوناتة الباروكية *sonata da chiesa*، الثنائية على نحو صارم ذات حركة بطيئة ـ سريعة ـ بطيئة ـ سريعة.

ويصف رومين رولاند **Romain Rolland** السوناتة الكلاسيكية على نحو رائع، ومتصل قبل كل شيء اتصالاً شديداً بِمُناقَشَتِنا، التي تدور حول الحالة النفسية، ولكنها تتعامل في النهاية مع البنية:

لا تَمْتَثِلُ البِنْيَةُ كلها لمجرد القوانين الأساسية لكل نوع فني خاص، ولكنها تَمْتَثِلُ لقوانين لا تزال أكثر إلزاماً هي قوانين المجتمع الذي يتوجَّهُ العملُ إليه، قوانين التعقل، والذوق العام، الخاصة بكل من التوازن التقني والأخلاقي بين الأطراف المختلفة. وَأيًّا كانت العاطفة أو الحِسُّ الفكاهي الذي يَتَلَبَّسُ الفنانَ، فيجب عليه ألا يسلم نفسه تماماً إليه؛ إنه يقف أمام جمهور مُمَيِّز، وواجبه الأول أن يَتَوَجَّهُ إلى هذا قبل أن يتوجَّه إلى نفسه؛ فيجب عليه أن يتوافق مع قواعد الصحبة الطيبة. وأول هذه القواعد هي، ***"Ne quid nimis!"*** لا تُصِرَّ أَكْثَرَ مِنَ اللازمِ! ... وإنه لهذا السبب يُوَجَّه الاهتمامُ في نظام التتابع للحركات المتعددة إلى أن العقلَ سوفَ يَخْبُرُ كُلَّ شيءٍ دونَ أن يستبدَّ بِهِ أيُّ شَيءٍ. ... مُثَقَّفٌ ومع ذلك ليس متحذلقاً، وحسَّاسٌ ولكن ليس مشغوفاً، وجامِعٌ لأفضل المشاعر في ذروتها ولكن غير متلبِّثٍ عند أي منها، فهذا الفن المُتْقَن هو للفراشات المُدلَّلة في الصالونات ومصنوع على صورتِهِنَّ(٥٦).

وليس ثمة شك في أن وجهة نظر ابن قتيبة الملخصة عن الشاعر المجيد ونتاجه "البلاطي" الحَسَنِ التناولِ، قريبةٌ من وجهة نظر رومين رولاند في القلب والقالب:

"فالشاعِرُ الْمُجِيدُ مَنْ سَلَكَ هَذِهِ الأسَالِيبَ وَعَدَّلَ بَيْنَ هَذِهِ الأقْسَامِ فَلَمْ يَجْعَلْ واحِداً مِنْهَا أَغْلَبَ عَلَى الشِّعْرِ وَلَمْ يُطِلْ فَيُمِلَّ السامِعِينَ وَلَمْ يَقْطَعْ وَبِالنفُوسِ ظَمَأٌ إلى الْمَزِيدِ"(٥٧).

وهكذا إذا كانت السوناتا في القرن الثامن عشر قبل بيتهوفن، تُقَدِّمُ مُوازاةً بعينها في الشكل والروح لـ"الفنِّ الْمُتْقَنِ" للقصيدة البلاطية العربية، فإنها تتوافق مع الخصائص الجوهرية للقصيدة، بل إنها تؤكِّدُها بصفتها شكلاً نوعيًّا حتى في الصورة التي تبلور بها

هذا الشكل في حقب الجاهلية(٥٨).

واستمراراً مع التماثل الشكلي بين الإيقاعات المختلفة للسوناتا والتيمات المخطَّطة للقصيدة، نلحظ، بالنظر إلى المنحنى العاطفي فيهما، أن الاختلاف الوحيد هو أنه في بنية السوناتا، أو السيمفونية، تأتي الحركة البطيئة والغنائية للأندانته(٥٩) {ذات السرعة المعتدلة} بعد حركة اليجرو {سريعة} أولية، في حين تأتي في القصيدة التيماتُ الحزينة والعاطفية للأطلال المقفرة وفراق المحبين قبل حركة الأليجرو في قسم الرحيل بفصوله الدرامية التي تقع في البَرِّية. أما بالنسبة إلى الحركة الثالثة، والتي يمكن أن تكون، حركة مينويتو {بطيئة}، وخصوصاً في البنية الممتدة كميًّا للسيمفونية، فإنها تشبه إلى حَدٍّ كبير في إيقاعها وموضوعتها البلاطية إيقاعَ المديح وموضوعته، وانْحِناءَ الشاعر بعُذْرٍ مُهَذَّب وتوسُّلٍ. وهكذا يُمْكِنُ أن ننظر إلى حركة البريستو {السريعة جداً} النهائية ذات سِكْيرْزو {حركة خفيفة} أو روندو {حركة ذات موضوعة أساسية متكررة في المفتاح نفسه، ويعاد إليها بعد تقديم كل موضوعة فرعية} بوصفها موازية لِختام القصيدة.

وينبغي علينا عند هذه النقطة أن نلحظ أيضاً أن الحركة البطيئة التي تسبق السريعة في السوناتا الباروكية، حيث يصبح التتابع الجوهري للإيقاعات بطيئاً ـ سريعاً، تُنْتِجُ، عندما تتكرَّرْ، البنيةَ الموسَّعةَ للإيقاعات بطيئاً ـ سريعاً ـ بطيئاً ـ سريعاً. وهكذا؛ فإن السوناتا الباروكية ثنائية في جوهرها، أ ـ ب، والمنحنى الإيقاعي لها متسارع. ولَمّا كانت "سرعة" الإيقاع في الموسيقا تتساوى مع الحالة النفسية إلى المدى الذي لا يمكن فصلها بسهولة عن العوامل الموضوعاتية واللحنية، والتي تقرِّر، بالتالي، اختيار المفتاح والنمط إلى ذلك المدى الذي يكون فيه التسارع الأساسي لما يبرز بوصفه المنحنى الإيقاعي الباروكي هو تسارع من غنائية رثائية نحو المفرح، والمرح، أو البطولي. إن النظام "الكلاسيكي" للإيقاعات إنما يحدث بتوسيع هذه البنية الموسيقية، أي خلال المبادرة بوضع حركة مقابلة، ومن ثم سريعة، للحركة البطيئة الافتتاحية التي تسبقها. وهكذا يكون الإيقاع الافتتاحي الجديد سريعاً عبر حتمية إيقاعية، إذا جاز التعبير، مع

الإيقاع البطيء الذي يظل ثابتاً في الوقت الذي يسمح للبنية بأن تنتهي على الإيقاع السريع الباقي، وقد أعطتنا منحنىً إيقاعيّاً متسارعاً في النهاية. وداخل البنية الثلاثية للسوناتا/السيمفونية التي نحصل عليها حينئذٍ، فإن الحركة الأولى (السريعة) هي التي تفترض الآن الموقع "المميز" مادام الاهتمام موجهاً إلى بنيتها الداخلية(٦٠). إنها تصبح، على الرغم من اضطرابها اصطلاحيّاً إلى حَدٍّ ما، "شكل السوناتا" "sonata form" الخاص بها، أي تصبح على نحو جوهري أغنيةً مُدْرَكَةً في جَهُوريَّةٍ كلية بوصفها شكلاً معتمداً على الآلات {وليس على الأصوات}. وعلاوة على هذا، فهي، لكونها الحركة الأولى من بنية ثلاثية شاملة، ثلاثية في بنيتها الداخلية نفسها بالمثل، تبدأ بـ(١) شرح الموضوعة الأساسية في المفتاح النغمي tonic والمتحرك إلى الموضوعة *exposition* الفرعية في مفتاح مهيمن dominant وقريب هارمونيّاً على الأرجح؛ ومتقدماً من ثم إلى (٢) التطور *development*، حيث سيعود بنا المفتاح الفرعي في النهاية إلى المفتاح الرئيس؛ وفي النهاية، استكمال العلاقات بين الموضوعة والمفتاح (النغمي) بـ(٣) خلاصة *recapitulation*. هذه إذن (من أجل الهدف الراهن المخطَّط بدرجة عالية) هي بنية الموضوعة والمفتاح لتلك الأغنية بدون كلمات {و} المسمَّاة شَكْلَ السُّوناتا لأنها تعطي صقلاً داخليّاً أبعد للبنية المستوعبة (السوناتا/السيمفونية). ومع ذلك فبهذه الصفة لا ينحصر شكل السوناتا بالضرورة في الحركة الأولى (السريعة) لأنه يمكن أن يظهر مرةً أخرى بوصفه العاملَ المنظِّم للحركة الثانية (البطيئة) على السواء.

إن الوعي بهذا التفسير الْمُعَزَّز لبنية السوناتا هو إذن ما يطبع على إحساسنا بالشكل مستوىً ثانياً من التماثل. فنحن نلحظ بين حركات السوناتا المفردة أن الحركة الأولى على وجه الخصوص بما فيها من بنية "شكل السوناتا" هي التي سوف تقترح علينا، عندما نضعها في مقابل المنطق الداخلي لترتيب الموتيفات في القسم الأول من القصيدة، توافقاً في كلا الشكلين بين الأجزاء التي يمكن أن تلتحم في النهاية بنيويّاً لأسباب تمتد على طول الطريق من الشكلية، وخلال الاستجابات السطحية النفسية، إلى الأفكار

النموذجية الأصلية البعيدة. إن هذه الموازاة يمكن بالتالي أن تخبرنا كثيراً عن السوناتا كما تخبرنا عن القصيدة.

وهنا، أيضاً، سوف تزوِّدنا الحركة/القسم الافتتاحي للقصيدة العربية بالموازاة الشكلية الضرورية مع شكل السوناتا بوصفه حركة افتتاحية نموذجية. وهكذا، نقابل أولاً، ونحن نطبِّق الاصطلاحات الخاصة بالسوناتا على النسيب، "المفتاح النغمي" للموتيف/الموضوعة الافتتاحية للأطلال. إن الشاعر العربي يمكنه أن يتلبَّث عند تلك الموضوعة على نحو ما فعل لبيد في معلقته في أحد عشر بيتاً(٦١) أو في بيتين فقط، كما هو الأمر في معلقة طرفة(٦٢). وما هو مهم من الناحية الشكلية هو أن مفتاحاً نغميّاً مميزاً لـ "الموضوعة الأساسية"، مترجماً شعريّاً إلى الحالة النفسية الرثائية الإلزامية، قد أعلن عن نفسه. وبعيداً عن هذه الموضوعة/المفتاح/الحالة النفسية، أو في مقابلها، نقابل الموضوعة الفرعية (أو الموضوعة المقابلة countertheme) بمفتاحها المميز لها، والذي يُعَدُّ مع ذلك نغميًّا وشكليًّا معتمداً على المفتاح الذي وُلِدَتْ منه (نغمي ---> tonic نغمة خامسة dominant). وفي النسيب العربي الكلاسيكي تكون هذه "الوثبة النغمية" إلى مفتاح "نغمة خامسة" هي استثارة لمشهد مغادرة محبوبة الشاعر مع حاشيتها (ظعن)، كما في معلقة لبيد (الأبيات ١٢-١٥)(٦٣)، حيث هو أقرب إلى أن يكون استمراراً للأنشودة الرعوية الممتزجة بالمرارة والحلاوة التي لمشهد الأطلال المتقدِّم، أو كما في الانقطاع الأكثر مفاجأة عند طرفة عن أطلال خولة إلى المنظور البعيد لقافلة، {تعدُّ أيضاً تجليًّا لموتيف الظعائن}، تشبه سفناً في البحر وتختفي في رمال الصحراء المتوَّجة بالكثبان (المعلقة، الأبيات ٣-٥)(٦٤).

وتؤسِّس هذه الموضوعة المقابلة في القصيدة الموازاةَ الموضوعاتية، والنموذجية لـ "التطور" في شكل السوناتا، بما أنها، أيضاً، تطوُّرٌ عن مفتاحها الفرعي الخاص، والذي هو الظعن. إنها كذلك تطوُّرٌ بالمعنى الدلالي الصارم، لأن الشاعر فيها يختصر منظوره، مقدِّماً محبوبته إلى المشهد بصور أكثر قرباً، تقريباً إلى حَدِّ جعل الرؤية في متناول اليد وحاضرة

على المستويين المكاني والزماني ـ الأمر الذي يعني أن الشاعر يحوِّل ذاكرته إلى حلم يقظة. وإنه فقط عند هذا الحدّ وبوصفه هروباً من الواقع المثير للانقباض إلى لا واقع حلم اليقظة، يدخل إيروس (العشق) إلى المشهد؛ ولكننا سوف نفقد الوضوح الشكلي كله إذا لَم نَرَ في هذا النموذج الموضوعاتي للنسيب شيئاً أكثر مما يدعوه النقد التقليدي للقصيدة "وصف المحبوبة" . فالْهُرُوبُ إلى حلم اليقظة، بوصفه "تَطَوُّراً" ، وإلى إيروس، يُعَدُّ انطلاقاً من ظعن "الشرح" ، يمكن إدراكه تماماً كالعادة. وهذا التطور إما أن يكون محكماً نسبيًّا، كما في معلقة طرفة (الأبيات ٦–١٠)(٦٥) ومعلقة عنترة (الأبيات ١٣–١٩)(٦٦)؛ وإما أن يكتسب أسهماً تطرح أهميتها الخاصة داخل التخطيط الشامل لقصيدة بعينها. وهكذا؛ فإن هذا "التَطَوُّرَ" في معلقة امرئ القيس (الأبيات ١٠–٤٢)(٦٧) طويل على نحو غير مميز لشكل القصيدة، في حين يعكس بصورة شديدة الصلة بالشخصية الأدبية–السيرية لهذا الشاعر بعينه(٦٨)، أو حتى ربما يُؤَسِّسُها.

إن العودة إلى الموضوعة الأساسية وإلى المفتاح النغمي بوصفه "خلاصة" لها نظير في ختام الحركة الافتتاحية للقصيدة، حيث يتطلب بناء النسيب، في عودته إلى المفتاح النغمي، أن تُتْبَعَ الحالةُ النفسية لحلم اليقظة بيقظة مفاجئة إلى الحاضر المؤسف الحقيقي، وأن يتوقف الانغماس في ماضٍ مُتَذَكَّر. وهكذا، فإن الْـمِفتاح النغمي للنسيب يكشف عن نفسه مرة أخرى بوصفه استثارة للحالة النفسية للشاعر بالضرورة، وذلك عندما يقف على الأطلال المقفرة. إنها حالة رثائية وسوداوية، حتى لو كانت النوبة الرثائية هذه المرة لا تمكث { بوصفها} نوبة لمدة طويلة، متحوِّلة إلى رغبات متصارعة: بين خسارة النفس والتضحية بها عن قصد. إن هذا التحوُّل الخُلاصي في القصيدة العربية الكلاسيكية، شأنه شأن كثير من الأوضاع المهمة الأخرى للموضوعة والحالة النفسية هو ما يُقَدَّمُ عادةً من خلال إشارته الخاصة الْـمُقَرَّرة عُرْفيًّا بصورة عالية، والتي يمكن أن تكون إما إشارة إلى الْهُمُومِ وإما إلى الْهِمَّة(٦٩).

إن الجوهرةَ السوداءَ لشعرِ ما قبل الإسلام، أيْ استثارةَ امرئِ القيسِ الْـمُنْقَبِضةَ ليالِيَ

القنوط ـ إن لَمْ يَكُن اليأسَ ـ (المعلقة، الأبيات ٤٤-٤٨)(٧٠)، تُؤَسِّسُ المثلَ الأكثرَ تعبيراً بصورة متناسبة عن نهاية حلم اليقظة والعودة إلى "المفتاح النغمي" وإلى معنى الفقد الذي يصبغ "الموضوعة الأولى" للقصيدة العربية الكلاسيكية.

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عليَّ بأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَناءَ بِكَلْكَلِ
أَلا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلا انْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْباحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ(٧١)
كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ في مَصامِها بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلى صُمِّ جَنْدَلِ

وتعطينا نونية(٧٢) المثقب العبدي البارعة مثالاً آخر مقنعاً شكليّاً للخُلاصَة re-capitulation. وفي حالة هذه القصيدة، مع ذلك، ينبغي تأكيد أن تتابع الموضوعة في نسيبها، حتى وهو يلتزم بالنمط البنيوي الذي تؤسِّسه الحالة النفسية للأطلال، لا يشمل الأطلال بوصفها موضوعته الافتتاحية ("الأساسية") و"مفتاحه النغمي". وهذان يأتيان من موتيف رفض المحبوبة، والذي هو، بالطبع، في النهاية موتيف شعور بالفقد كذلك. وهكذا؛ فإن الخلاصة في بنية كهذه سوف تضطر إلى أخذ التنوع الافتتاحي المعين في الحسبان.

وهكذا؛ فإن الموازاة مع شكل السوناتا في حالة النونية سوف تعيِّن الأبيات الأربعة الأولى بوصفها "الموضوعة الأساسية" مؤسِّسةً "المِفْتاح النغمي"، والذي يأتي بعده إعلان مميز عن الظعن بوصفه "الموضوعة الثانية" وبوصفه تحويل "مفتاح النغمة الخامسة" للحالة النفسية (الأبيات ٥-٩). وهنا يأتي الآن التحول إلى "التطور" الوصفي، المشحون غزليّاً والمتحقِّق فعليّاً للظعن في البيت رقم ١٠، والذي ينتهي بالتالي عندما لا يعود الشاعر يرى الظعائن في ضوء "حضور" زائف لما يشبه حلم يقظة بل بما هي انفصال له دلالته في النهاية. هذه هي، إذن، "خلاصة" أو إعادة صدى للحالة النفسية التي كانت قد وَسَمَت

النسيب الافتتاحي والتي هي الآن علامة اكتماله (الأبيات ١٦-١٩):

عَلَوْنَ رَبَاوَةً وَهَبَطْنَ غَيْباً ... فَلَمْ يَرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحِينِ
فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ وَشُدَّ رَحْلِي ... لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي
لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الحَبْلَ مِنِّي ... أَكُونُ كَذَاكَ مُصْحِبَتِي قَرُونِي
فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ ... عُذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ القُيُونِ

ومما يلحظ هنا استخدام المثقب العبدي لإشارة "الهموم"، والتي يضعها في نهاية الموتيف الخُلاصي. وهكذا؛ فإن ذكر الهَمّ/الهُمُوم/الهِمَّة يشير كذلك إلى انتقال وشيك الحدوث إلى القسم البنيوي للرحلة، والذي ينبغي، باصطلاحات السوناتا، أن يكون انتقالاً إلى "إيقاع" جديد (ثانٍ).

ومع ذلك؛ فإن أمثلةً للخُلاصة دون الذكر "المشير" للهَمِّ/الهُمُوم/الهِمَّة ليست نادرة بالمرَّة. وهكذا نجد في قصيدة لعبيد بن الأبرص أن موتيف النسيب الافتتاحي موتيف انتقال وتشتيت إنساني للقبائل والعشائر البدوية (بَانَ الخَليطُ). ولهذا يكون الظعنْ هنا الموضوعة الأولى، يتبعها استحضارُ الأيام الخوالي السعيدة بوصفه الموضوعة الثانية، ويتبعها كذلك تطور يشايع النغمة المميزة لحلم اليقظة. وفي النهاية ثمة عودة إلى صورة الخليط/الظعن (والحالة النفسية) لبداية القصيدة في شكل خُلاصة (البيتان ١٦-١٧)[٧٣]:

فَظِلْتُ أُتْبِعُهُمْ عَيْناً عَلَى طَرَبٍ ... إِنسَانُهَا غَرِقٌ فِي مَائِهَا مَغِطُ
وَكُلُّ مُجْتَمِعٍ لا بُدَّ مُفْتَرِقٌ ... وَكُلُّ ذِي عُمُرٍ يَوماً سَيُحْتَنَطُ

وبهذه الطريقة يحصل الشاعر كذلك على "اكتمال" للنسيب متعمَّد أسلوبياً.

وَشَبِيهٌ بالتتابع الموضوعاتي في قسم النسيب السابق لعبيد بن الأبرص نسيب لبشر ابن أبي خازم. وفيه أيضاً يوزِّع ذلك الشاعر إشارة الهَمِّ/الهُمُوم/الهِمَّة في الخُلاصة (الأبيات ١٥-١٩)[٧٤]:

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنّي تَمَشَّتْ في مَفاصِلِيَ العُقارُ
أُراقِبُ في السَّماءِ بَناتِ نَعْشٍ(٧٥) وقَدْ دارَتْ كَما عَطَفَ الصِّوارُ
وعانَدَتِ الثُّرَيّا بَعْدَ هَدْءٍ مُعانَدَةً لَهَا العَيُّوقُ جَارُ
فَقَدْ كَانَتْ لَنا وَلَهُنَّ حَتّى زَوَتْنَا الحَرْبُ أَيّامٌ قِصَارُ

إن الْمُوازاة بين النسيب منظوراً إليه بوصفه "حركة"، وشكل السوناتا محدَّدة بنيويّاً من خلال تتابع التيمات والمفاتيح قد اضطرتنا سابقاً، وإن كان ذلك بصورة عابرة فحسب، إلى إشارات متكررة إلى تراصُف stratification الزمن الشعري في القسم الافتتاحي للقصيدة العربية الكلاسيكية. يبدو إذن من الضروري، في ختام هذه المناقشة الشكلية المتعمِّدة، أن نربط معاً ما يمكن أن يكون باقياً من الأطراف غير المحكمة للزمن الشعري في النسيب، والذي يوفِّر في مقابله لنا نَموذجُ شكل السوناتا نظيرَهُ القويَّ، ودافِعَهُ الإجرائيَّ.

إننا نجدُ الشاعرَ العربي الكلاسيكي، في مقاربة الزمن الشعري في النسيب عن طريق بنية شكل السوناتا، يؤسِّس مبدئيّاً في قصيدته نقطةً في الزمن موضوعةً بعيداً في الماضي بقدر ما يسمح له تخطيطه الموضوعاتي الإجمالي. إن نقطة العودة النموذجية بشكل واضح إلى الماضي هي تلك التي تختص بالماضي "المطلق" للأطلال. ونقطةُ تلاشٍ زمنيةٌ أخرى، أكثر شخصية ـ هي تلك الخاصة بالديار، المقفرة كذلك ـ لا تفعلُ أكثرَ من إضفاءِ الطابع الشخصي على ذلك الزمن المطلق. وبطريقة أخرى، لا يمكن لنقطة في الزمن أن تذهب أكثر بُعْداً إلى الوراء من الذكرى التي يمكن الإمساك بها تماماً من التشتت الموسمي للخليط. ومع ذلك، فحتى حينئذٍ تقف تلك النقطة، داخل الْمُخَطَّط الإجْمالي للنسيب بوصفها زمناً متتابعاً، وبما هي نقطة ارتكاز لذكرى الشاعر. وهكذا فإن هذا الزمن، باصطلاحات السوناتا الموازية للنسيب في تصوُّرنا، هو زمن موضوعة النسيب الأولى، أو الأوَّلِيَّة، وزمن مفتاحه النغمي tonic.

ومن نقطة جذرية كهذه، أو في مقابلها، يتقدَّم الزمن الشعري في النسيب كما لو

كان من منظور تقصيري: ففي مشهد الظعن الناتج تُحْضِرُ الشاعرَ ذكرياتُه إلى لحظة مغادرة محبوبته المفاجئة، وإلى الرؤية المستجمِعة لاستغراقها التدريجي، والسرابي في المنظر الطبيعي المتقلص. وباصطلاحات السوناتا نحن هنا في موضوعة النسيب الثانية وفي مفتاح نغمته الخامسة dominant. وبحسب اصطلاحات زمن شعري كهذا، والذي يتفق كذلك، على نحو ما نحن متأكِّدون الآن، مع الحالة النفسية، فإننا نكون قد تقدَّمنا إلى مستوى أقرب من الذكرى. إن الزمن الشعري الآن زمن شخصي ومنجذب شيئاً فشيئاً على طول خطوط ما يُماثِل تقصيراً منظوريًّا ـ فيما عدا أن جريان الزمن يَمْتَدُّ من نقطة التلاشي البعيدة بدلاً من التدفق نحوها.

إن ما يحدث الآن هو وصول الشاعر في عملية استدعاء ذكرياته ـ وفي الزمن الشعري للنسيب ـ إلى أقصى مستوى مختصر بدرجة عالية للتحقق الزائف لحلم اليقظة. وفي هذه اللحظة تعيد الذاكرة خلق رؤيتها بصورة كاملة في الزمن الحاضر. وهذا يترجم نفسه شعريّاً على أسهل صورة في أسلوب مباشرَة مُصَوَّرةٍ، ووَصْفِيَّة، وذلك لأن "صُورَةً" ما توجدُ بشكل أَوَّليٍّ بوصفها حقيقةً للحاضر وليس بوصفها "قصَّةً" للماضي. هذه إذن هي طبيعة تلك الْمُباشرَةِ الْمُتَخيَّلة التي لَم تَتَوَقَّفْ أبداً عن أن تكون تذكُّراً لمغادرة المحبوبة، حتى لو كانت تتطوَّر نفسيّاً وشكليّاً إلى حلم يقظة غزلي لحضورها(٧٦). ونلحظ، ونحن لا نزال في تتبع الموازاة بين شكل السوناتا والنسيب، أن "التطوُّر" من ماضي الشاعر إلى حالة حاضره الزائف له نقطة انطلاق موضوعاتية ونموذجية في الموضوعة الثانية (الظعن)، الْمُتَّسِم نَموذَجيًّا بالْمِفتاح النغمي الدومِينَنْت، أكثر منه في الموضوعة الأولى (الأطلال/الديار)، بمفتاحها النغمي. ويصبح كذلك واضحاً كلَّ الوضوح كيف يكون افتراض أن النسيب في الحاضر هو نقطة في الزمن افتراضاً زائفاً وذلك عندما نتبع الشاعر العربي الكلاسيكي إلى حيث يتخلَّى عن حلم يقظته وراءه ويستيقظ على واقع ماضَوِيَّةِ حالات سعادته.

ويصبح الزمن الشعري للنسيب مرة أخرى عند هذه النقطة، وبشكل واضح، زمناً

للماضي – أي زمناً للماضي الجذري للخسارة حقاً، ويسحب الشاعر إلى الحالة النفسية المكتئبة في بداية القصيدة. وهكذا تكونُ عودةٌ كهذه في الزمن الشعري خُلاصَةً مفهومةً بسهولة عبر الموازاة مع "شكل السوناتا".

وإذا كان لنا أن نقدِّم الزمن الشعري في النسيب بصورة بيانية، فسوف نرسم مُنْحَنًى يبدأ في الماضي الجذري، ويرتفع إلى مستوى الماضي الذاتي، ومن هناك يستمر في الارتفاع بصورة منحدرة إلى الحاضر النفسي للذاكرة بوصفها حلم يقظة، وهذا لكي يسقط المنحنى من هناك على نحو مندفع إلى المستوى الأصلي للماضي بوصفه خسارة جذرية. وهكذا إذا كان الزمن الشعري في قمة المنحنى يبدو وقد أخَذَنا خارجَ الماضي إلى مملكته الخاصة للحاضر، فإن تلك المملكة قد ابتلعها بصورة لا رجعة فيها واقعُ الخسارة النهائي–و–الأصلي، وهو واقعٌ مملكتُهُ هي الماضي. وعلاوة على هذا، فإن الفهم الصحيح للزمن الشعري في النسيب مسألة جوهرية من أجل توضيح الاضطراب النقدي الفظَ الذي يحيط بما يسمَّى الوصف الغزلي داخل النسيب واستخدام مصطلح "المقدِّمة الغزلية" بوصفها قابلة للتطبيق على النسيب كله. ويتضمن كلا المصطلحين "الحُضُور" والتصحيح المتواني لموقف العشق. إن مستوًى للواقع مثل هذا لَهُوَ ببساطةٍ غريبٌ على النسيب الكلاسيكي، الذي هو دائمًا رثائي و"ذو وظيفة فقط بالنسبة إلى علاقته بالقصيدة"(٧٧). إن الإخفاق في فهم هذا الأمر يحول بيننا وبين التفريق بصورة صحيحة بين النسيب في حدوده الشكلية الدقيقة (القصيدة) والظاهرة النوعية المنفصلة لما يُسَمَّى الغزل الأموي الحضري(٧٨)، والذي لا يتميز زمنه الشعري بأنه زمن الماضي الرثائي ولكنه زمن حاضرٌ مُتَحَقِّقٌ سَرْدِيًّا، وحِوارِيٌّ، و"مُتَصَوَّرٌ" على نحو شبه دِرامِيٌّ، تظاهُرٌ بالْمُشاهَدة الْمُباشِرة.

٣- نحو النموذج الأصلي الثلاثي.

ها نَحْنُ قد أصبحنا نَأْلَفُ البنيةَ الثلاثية للقصيدة العربية بصورة حسنة سواء على مستواها الخطابي الوظيفي بلاغياً أو بوصفها بنيةً مُتَتابِعةً لِحالاتٍ نفسية أو حالات من

الحساسية المناظرة للحالات النفسية والإيقاعات الخاصة بشكل موسيقي مثل السوناتا أو السيمفونية. وإذا كان التأويل الخطابي-البلاغي لبنية القصيدة واضحاً كل الوضوح من جهة الوفاء الحتمي الذي يربط من -خلاله المعنى بالوظيفية، فإن الموازاة الموسيقية التي تحوِّل الحالة النفسية إلى معنى لكي تعود فحسب إلى الحالة النفسية بوصفها مملكتها المكتفية شعرياً يمكن أن تكون عن بُعْدٍ استدلالية ومتحفظةً أكثر مما ينبغي، أو تكون غير مَعْنِيَّة إلى حَدٍّ بعيد بتسويغها الذاتي الشكلي الخاص. ولكي تفضي كلتا النظريتين، أو بالأحرى كلا الاستخدامين للبنية الجذرية نفسها للقصيدة، إلى فهم نقدي متناسب، يجب أن يكونا قادرين على الكشف عن نقطة تقاطع المعنى بينهما، والتي يمكن كذلك أن تكون القاسم المشترك بينهما.

يقول بروسر هال فراي P. H. Frye: "إذا كانَ عَدَدٌ مِنَ الأشْيَاءِ يَحْدُثُ فِي تَتَابُعٍ، فَإِنَّ العَقْلَ الإنسانيَّ مَحْتُومٌ عَليهِ أنْ يَصْنَعَ سِلْسِلَةً مِنهَا"(٧٩). ومع ذلك سوف نعيد توجيه خطوات العقل الإنساني هذه إلى حالة ما قبل التعبير حيث كانت تلك الحالة التي صنع منها العقل الإنساني سلسلة لا تزال عدداً مِنَ الأشْيَاءِ التي تَحْدُثُ في تَتَابُعٍ. ولتوضيح المراد، فإننا نسلِّم بسهولة بأننا معتادون على رؤية القصيدة العربية الثلاثية بوصفها سلسلة من صنع الإنسان، في حين ينبغي علينا، في الواقع، أن نسمح كذلك بالعودة الاستقرائية إلى نقطة المُنْطلق، أو الـ "البداية"، لهذا الشكل، حيث نواجَه مرة أخرى بـ"العَدَدِ {الوحيدِ} لِلأشْيَاءِ التي تَحْدُثُ فِي تَتَابُع". وباختصار، علينا أن نَثِقَ بشكل القصيدة.

إنَّ "تَتَابُعَ الأشْيَاءِ" في القصيدة على المستوى الأوَّليِّ، من حيث تصل فحسب صُوَرٌ أَصْلِيَّة إلى السطح المصقول الطبقات المتاح لابن قتيبة، هو في حَدِّ ذاته {ساكن} على السطح لدرجة تعرضه لخطر عدم الانتباه إليه؛ وفي الحقيقة لقد ظل هذا التتابع غير مُنْتَبَهٍ إليه حتى بعد النقطة التي لم يكن النقد الحديث مضطراً فيها إلى إبداء كثير من الصبر نحو أخطاء أساسية غير مقصودة. فالشاعر في القسم الأول من القصيدة يسْتَوْقِفُ،

وَيَقِفُ، وَيَتَذَكَّرُ. ومع ذلك، فإنَّ تَذَكُّرَهُ هو الذي يُقَدِّمُ كُلَّ الأشياء المهمة في النهاية في "حُدُوثِها مُتَتابِعَةً"، أو على الأرجح في حضورها في عقله ضمنَ ذلك النظام. إن صورة الشاعر الأولى، الْمُتَعيِّنة مرئيّاً افتراضاً لكنها لا تزال صورة عقلية بمعنى الكلمة، هي صورة بقايا الديار الخربة، التي تُقَدِّمُ، بوصفها "طللاً"، وهي كلمة تحمل معاني إضافية نموذجية أصلية بصورة ضمنية، إطاراً لزمن مغرق في البعد، لا وجود فيه إلا لسرعة زوال الأشياء. وبهذا المعنى يجتمع هذا الإطار مع الإطار النفسي لبعض الخسارة الشخصية الاستثنائية. وثمة صورة تظهر بعد ذلك، لا تزال أقرب إلى أن تكون من صنع العقل المتذكِّر أكثر من أن تكون نتيجة الإدراك المرئي المباشر للواقع الخارج من الخراب والفراغ، وهي صورة يصبح فيها المتخيَّلُ figment الوهمي للطلل "الدائرة" الشخصية المفقودة للكمال، أي المُقام بوصفه "داراً". كذلك، فإن "الدار" بوصفها دائرة السكن الأوَّلِيِّ تَتَغَيَّرُ إلى، أو توضع داخل، التربيع الموسمي الغنائي على نحو أدق لأوقات الربيع المفقودة في "الربع"، أي أرض المرعى التي كانت خضراء من قبل؛ ومن ثم يظهر الحب المفقود في مملكة تتردد بين الحلم وحلم اليقظة فقط، لكي تختفي مرة أخرى حيث ترقد ذكريات أخرى، أو رغبات مدفونة، للماضي. هذه هي الأشياء التي تحدث في مستويات متعددة من التذكر فيما تبدأ القصيدة. ثم تبدأ رحلة الشاعر، أحياناً بتقرير واضح عن العزم والنية (الهِمَّة)، وأحياناً نتيجةً لحاجة إلى مَحْوِ ما فشل مرور الزمن في تحقيقه مادياً عن العقل. ومآل دافع كبير مثل هذا أن يعمل عمله، كما يعترف الشاعر، فهو دافع مرتبط بالأسى، والعناية، والهموم؛ إنه يصدر عن النفس ومع ذلك لا يتجاوزها؛ ولكن في أثناء هذه العملية يغيِّرُ النفسَ مع ذلك؛ وإلا فإنه رغبة في المكوث داخل دائرة الخضوع، وذلك لِمحاولة القبض على نقطة بداية ذلك الوقت الذي أصبح ذكرى {ومحاولة} الاحتفاظ بها. وأيًّا كانَ السببُ الذي من أجله تبدأ الرحلة، فهي دائماً، بوصفها تَجربةً، انقطاعٌ غَيْرُ مسوَّغ مع كلِّ شيءٍ حدثَ مِنْ قَبْلُ. إنها "عَمَلٌ" إثْرَ "حالَةٍ"، أو نتيجةٌ لَها. إن التأثير القاسي لعملية الاختلاف هو كذلك تأثير ناتج عن الانفصال،

ولا شيء يبرز هذا على نحوٍ أكثر وضوحاً من التجاور الشكلي لقسْمَي القصيدة {النسيب والرحيل}: أي تجاورهما الـمُتَصادِم jarring، وهو ما يثيره الإرداف غالباً من شكوك.

تَحْدُثُ أشياءٌ بعينها للشاعر في رحلته، أو على الأرجح، ما إنْ تبدأ الرحلة حتى يدخل الشاعر في مملكة محددة على نحو صارم للغاية. و"وسيطه" في هذا الدخول هو الناقة، وهي مطية محدَّدة الطبيعة والنوع حسب العرف الشعري(٨٠). أما الصحراء التي يدخلها فهي صحراء عاصفة قاسية، وتؤكد ساعات رحلته تلك القسوة: إذْ تَحْدُثُ عندما تقترب الشمس من أوْجِهَا، أو عندما يكون الليل مسكوناً على أشده بأصوات تقطر رعباً. وتظهر حيوانات أخرى بوصفها تشبيهات إضافية ذات صلة بالمملكة الحقيقية للرحلة. وقد تنتهي الرحلة حينئذٍ بتجوال مُنْطَوٍ على الخطر تحت شواظ الشمس ويكون الهدف قد تحقق تحقُّقاً مُرْضِياً بشكل واضح، أو قد تتوقف فجأة، دون شيء متلبِّث في الحساسية سوى أثر لا يمكن محوه لرعب الصحراء وفردية الناقة المسهبة على نحو ينطوي على المفارقة، فهي فردية مُسْهِبَة بصورة أبعد عبر تشبيهها بحيوانات أقرب إلى أن تكون حدساً داخليّاً للصحراء نفسها أكثر من كونها حدساً لغازيتها، الناقة.

لقد انتهت الرحلة، أو توقفت فحسب، والآن، في القسم النهائي، حان الوقت للمدح والفخر: فالملك والحاكم يُمْدَحَانِ، وهكذا تكون القبيلة؛ وداخل مدح القبيلة، أو على خَطٍّ تَمَاسٍ معها، يمكن أن يكون ثَمَّةَ مكان للعجب الْمُتَـأَلِّق بالفخر أو للقلق المعترف به أو غير المعترف به لإثبات الذات. وليس هناك شيء كثير مشروح بصورة أبعد فيما وراء ما يأتي في لغة الفعل والصورة، أو في سيميائيتهما. ومنذ البداية، وفي حين"كانَت الأشْيَاءُ تَحْدُثُ فِي تَتَابُع"، كان على القصيدة أن تتكلَّم على نفسها، وبعبارة أخرى، كان عليها أن تُرَتِّبَ نفسَها في سِلْسِلَةٍ ذاتِ مَعْنًى.

وعند هذه النقطة نتلمَّس طريقنا إلى الفهم. فما الدلالة التي يمكن أن تكون قد أصبحت"شَكْلِيَّةً في تَتَابُع؟ إنه لَمِنَ الْمُؤَكَّد أن هناك شيئاً آخر هنا، ناهيك عن اللعبة

البلاغية الْمُثيرة إلى حَدٍّ ما لدى ابن قتيبة، كامناً مع وضوح، مدروساً فيما وراء السطور لرأي شخصي منقول {عن بعض أهل الأدب}، وليس هذا الشيء مجرد تمجيد الإيقاعات والحالات النفسية للغنائية، لأنه على ما يبدو حاول أن يتكلَّم على أشياء خارج ذاته. إن سلسلة أسبق زمنيّاً، أو مُؤَلَّفَة من تَتَابُعِ زَمَنٍ ليس خاصّاً بالأحداث لكن كامناً في الأحداث، تتجلَّى ضمنيًّا هنا: زمن الحياة، وإيقاعها. وهكذا، يكون زمناً نموذجيّاً أو نموذجاً للزمن أيضاً. ففي نسق الزمن هذا إذن تبدأ السمة الثلاثية للقصيدة في اكتساب واقعها ويكتسبُ إردافُها المثيرُ للشكوك في الأقسام البنيوية تسويغه الشكلي. ومن هذه الناحية وإلى هذه الدرجة تصبح المستويات الثلاثة البارزة للزمن في القصيدة تمييزاً شكليّاً لتيار الحياة غير المُقيَّد بصورة معقولة، أو حتى بصورة غير ملحوظة؛ فتعرض القصيدة لوحاً ثلاثيّاً لِمَعْرفة النفس على مستويات لا تزال قَبْلَ نفسية على نَحْوٍ كُلِّيٍّ {مِمَّا يشكِّل} نوعاً من الأنثروبولوجيا الصياغية الأولية. وهكذا، يوجد في النسيب، زمنُ الخسارة مع إسقاطه المُعاد تَجْميعُهُ على ماضٍ، يفقد فيه الإحساسُ بالإرادة الشخصية نفسَهُ في شيء من البعد حيث لا يوجد أكثر من رغبة غير معبَّر عنها، ومن مُتَخَيَّلٍ لِمَا يتجاوز الشخصي، {أي} السلفي وما قبل السلفي، ودائماً مِنْ فَهْمٍ للزمن المفقود بوصفه سعادةً مفقودة.

أما في الرحيل فالزمن زمن الانقطاع، زمن الرغبة في التغير، وفوق ذلك، زمن حتمية التغير. ففيه يَتِمُّ تحدِّي كل ما كان أو يَتِمُّ تعليقُه في فعاليته. والماضي، أيضاً، يَجِبُ أن يَتِمَّ تَجاوُزُهُ كما لو كان بُعْداً آخر للصحراء إذا كان للشاعر أن يبزغ خارجَ زمن الرحلة، الذي يُعَدُّ، لكونه "انتقاليًّا"، زمناً حقيقيًّا وذا أبعاد. إن زمن الرحيل، على عكس الأزمنة الأخرى في القصيدة، لا يقف في مكانه، ولكنه يقود إلى حيث يفترض أن تستهلك الانتقاليةُ نفسها استهلاكاً كاملاً. وهناك ينتهي، ويبدأ زمن آخر في مكان بنيوي آخر من القصيدة. ولكن مادام زمن الرحلة مستمراً، فهو عالَم مكتفٍ بذاته، يُمَثِّلُ أكثر من واقع - مادي، ونفسي، وفوق كل شيء واقع شعاري emblematic وأيقوني - رمزي. إن

عالم الرحلة، كونه بصورة واسعة عالماً من العلامات والدلالات المشفَّرة، وغير المباشرة التي يتحرك الشاعر عبرها بطريقة طقسية بدرجة عالية، هو بُعْدٌ موصوفٌ ومُعَيَّنٌ زمكانيّاً للمغامرة، والمحاولة، والطلب، ومنطقة متوسطة بين ما هو مفقود وما لَمْ يُحْصَلْ عليه بَعْدُ، أو أُعِيدَ الحصولُ عليه. وفي النتيجة النهائية للرؤية الشعرية، يُعَدُّ الرحيل رؤيةً ذاتيةً للشاعر في لحظة أزمة، لحظة ترحه ولحظة فرحه. ومع ذلك، فإن الشاعر، خلال {هذه} العملية، لا "يتكلَّم" كما سوف يفعل في القسم النهائي من القصيدة، كما أنه لَمْ يَعُدْ ثَمَّة مَجال للغة الذاكرة الداخلية كما في القسم السابق. إنه يقدِّم لنا الواقع الأساسي لرحلته ـ الذي هو ناقته ـ ومن هنا فصاعداً يُسْلِمُنا إلى تلك اللغة، لغة الصور، والعلامات، والرموز. ويَجِبُ أن نفهمَ في النهاية أن الشاعر يتكلَّم عن ناقته ـ وعن غيرها من خلالها في رحلته ـ وذلك بعبارات لا يستخدمها في الكلام عن نفسه، وعن تَجْرِبَته الْمُشَفَّرة بدرجة قصوى. فرحلتُها، وعَدْوُها، رِحْلَتُهُ وعَدْوُهُ؛ وصُوَرُها البديلةُ صُوَرُهُ أيضاً؛ وكذلك الخشونة، وأحزان الوحدة، والقدرة على الجرح بالقرون الْمُميتة للبقرة الوحشية أو الثور الوحشي؛ وهكذا تكون الأرضانية earthiness الْمُعْطاةُ لَها من خلال الحمار الوحشي النَّزَّاع دائماً إلى العيش مع غيره من أبناء جنسه مُعْطَاةً له أيضاً.

إن زمن مدح الملوك، والحكام، وروابط الحكومة والدم هو زمن الوصول ومرة أخرى زمن الوقوف stasis. وعلى الوقوف الذي كان وقوفاً على ماضي النسيب أن يعيد تمثيل نفسه في ذلك الوقوف الجديد للوصول. فالدورة يجب أن تكمل نفسها. ولأن النسيب كان "ماضياً" تماماً، فإن تذكره التأملي يجب التخلي عنه عندما يحين وقت "الرحيل"، أو فقط لأن الوقت قد حان، وهو ما ليس ببعيدٍ من {المبدأ} الروماني الْمُحَدِّد للْمَصير *navigare necesse est*: فَلْيَلْزَمِ الإقلاع. والآن، وبالمعنى الكامل لـ"حضور" الزمن، يقف الشاعر في حاضر وفي حضور ما لَمْ يُخْسَرْ ولكن ما قد وُجِدَ، وما لم يوجَد مرة أخرى، ولكنه جديد مع كل وصول، على نحو ما كانت كل رحلة قادرة على تغيير كل الأشياء(٨١). وتمجيد فرس الصيد وفرس المعركة وهو يقف مِثْلَ التمثال في معلقة امرئ

القيس هو صورة شعرية رائعة وشعار رمزي لهذا الوقوف الجديد(٨٢).

ليس هناك من شكٌ أن سلسلةً نَموذجيةً أصلية من الزمن الدالُ قد اجتمعت في نوع الزمن الإنساني، الذي هو زمن فردي وجماعي معاً. ففي بدايته يقدِّم هذا الزمن خلفية مغرقة في القدم (طلل) لإعادة التجمع والانتماء الذي يعود، نتيجةَ "ماضوية" خسارته، إلى الظهور فقط بوصفه ذكرى أو استدعاءً للماضي. وعندئذٍ، وبعد أن يكون قد مَرَّ عبر عملية تشخُّص مشفَّرة بعناية مثيرة للصراع والجدل (الرحلة)، يصل إلى نهايته، أو نتيجته، في أكثر اللحظات المحدَّدة اجتماعيّاً من الوصول أو "العودة". وبوصفه نموذجاً يمكن للزمن كذلك أن يخدم الشاعر بأكثر الطرق المتراصفة تنويعاً وثراءً، وذلك لأنه في حَدِّ ذاته نَموذجُ استقطابٍ مُنْتِجٌ للمعنى ومتناقض ظاهريّاً: إنه يُيَسِّرُ، ولكنه يضع عوائق بالدرجة نفسها. وهكذا أمَّنَت القصيدة العربية الثلاثية لنفسها، بتطوير شكل خاص هو، بمعنى قريب وحيوي، شكلُ حقول الإنسان الأخرى بالمثل، إمكانيةً وحيويةً كامنةً وإن كانت متناقضة ظاهريّاً ـ وأمَّنَت استمرارها غير القابل للشرح في جوانبه المختلفة. لقد أصبح "شكلاً" لأنه كان هناك في الماضي، على مستويات ما قبل أدبية ولكن ليس بالضرورة ما قبل شعرية، شَكْلٌ مِثْلُ هذا. إن القصيدة لم تكن أبداً بناءً من قِطَعٍ مجمَّعَةٍ معاً أو بناءً قائماً عنيداً وغيرَ قابل للفهم على نَحْوٍ ما في الوقت نفسه. وإذا أخفقنا في فهم ذلك، فقد نتخلى بالمثل عن كل المتابعات النقدية للقصيدة المتصلة أجزاؤها، وبالتالي ننكر مصداقية كل المتابعات السابقة. ونحن نعلم أن لدينا في القصيدة قصيدة مَبْنِيَّةً على نحو أكثر حيوية في اتجاه الزمن الإنساني (على الرغم من أنها ليست مَبْنِيَّةً بناءً "عضويّاً" بأي معنى كولردجي شبه بيولوجي) أكثر مما يمكن أن يظهر للوهلة الأولى، وأن بناء القصيدة بناءً إردافيّاً مُقَسَّماً هو في حَدِّ ذاته تعبير عن السمة الجذرية للتغيرات التي تحدث والقصيدة تتحرَّك من قسم إلى آخر. وهكذا تَنِمُّ سيميائيةُ البناءِ ليس عن دلالة التغير فحسب، ولكن عن معاناته. ولهذا ليس مفاجئاً أن أكثر الانقطاعات حدَّة في القصيدة، أو أكثرها درامية، ينبغي أن تكون تلك التي بين النسيب والرحيل. ومهما

يكن من أمر، فإن الشاعر المغرق في القدم هو على نحو دقيق أقرب إلى أن يوجهنا إلى أن حالة التوقف لديه على حافة زمن واقعه "الماضي" القابل للانهيار لَم تَعُدْ مُحْتَمَلَةً وأن تصميمَهُ على الانفصال عن هذا الزمن، سواء أكان نابعاً من "هُمُومه" أو "هَمّه"، يجب على الفور أن يُتَرْجَمَ إلى الانتقال البنيوي المفاجئ الحاسم، وبالإضافة إلى كل هذا فنحن مُؤَهَّلونَ لملاحظة إشارات لفظية مثل هذه.

ومن ناحية أخرى، قد لا تكون هناك إشارات مشابهة من كلمة واحدة لتمهد لنا الانتقال المفاجئ من الرحيل إلى قسم "الوقوف" الجديد. ومهما يكن من أمر، فإن دراما الرحلة ومهابة الوصول و"الحضور" تُتَرْجَمُ إلى أساليب وحالات نفسية متقاربة تسمح بإرداف نظمي syntactical parataxis حادٍّ ودلاليةٍ متخالفة بصورة واضحة لتقوم بوظيفتها بالاتفاق مع منطق القصيدة الشكلي السائد من خلال إنجاز توافق بنيوي على مستوى الرمز. وهكذا، على سبيل المثال، فإن صورة الثور الوحشي المنتصر، وهي صورة تمجيدية في حَدٍّ ذاتها، وكذلك صورة الحمار الوحشي على قُنَّة الجبل المشرفة على اتساع الصحراء المحيطة، تتجاوز رمزيّاً عدم الاتصال الموضوعاتي بين الرحيل والفخر/المديح في أكثر صوره حِدَّةً.

وبعد أن تعاملنا مع اعتبارات شكلية مثل هذه، فلا بُدَّ أنه من قبيل الفائدة الهرمينوطيقية فوق ذلك أن نرى في الكليات المشكِّلة للقصيدة العربية الكلاسيكية، بقيودها العلائقية والتي هي في النهاية قيود السيمترية، الشروط البنيوية الأساسية لتشكيل الأسطورة عند ليفي شتراوس(٨٣). وبهذا المعنى، فإن التشكل البنيوي للقصيدة العربية يؤوي، أيضاً، في سيميائية شكلها أسطورة الشعر العربي. إن "عدم سيمتريتها"، أو بعبارة أخرى، "تَحَرُّرُها" من السيمترية، سوف يكون كذلك - وهو ما كان تاريخيّاً حقّاً - تفكيكيتها(٨٤).

ويمكننا الآن، محتفظين بالسيمترية الشكلية للقصيدة دون خوف من اختزالية مفرطة، أن نتقدَّم إلى عزل الرموز أو، بمعنى أكثر تمثيلاً من الناحية الرمزية، "أيقونات

البنية" للقصيدة العربية الثلاثية. والأول منها هو "المنزل المقفر" ـ "الدار" بوصفها "طللاً" و"الطلل" بوصفه "داراً" ـ والذي يمثل "النسيبَ" في معناه الأيقوني. والبيتانِ التاليانِ، واللذانِ يضعهما صاحب المختارات الأدبية العظيم أبو علي القالي (ت ٣٦٥هـ/٩٦٧م) في سياق الشعر المنسوب إلى مجنون ليلى (مثال المحب، وهو نفسه أقرب إلى أن يكون أيقونة منه إنساناً من لحم ودم)، يعكسانِ حساسيةَ الحقبة الأموية ويُعَدَّانِ من نواحٍ كثيرة مدخلاً تأويليّاً من داخل الشأن الشعري العتيق وبالمثل يعودانِ إلى جوهره الصميم. إن هذَيْنِ البيتَيْنِ يُبَصِّرانِنا، عبرَ "مِنْظَارِهما المُبْهَم"، بهذا النسيب الأيقوني(٨٥):

نَظَرْتُ كَأَنِّي مِنْ وَرَاءِ زُجَاجَةٍ ... إلى الدارِ مِنْ مَاءِ الصَّبَابَةِ أَنْظُرُ
فَعَيْنَايَ طَوْراً تَغْرَقَانِ مِنَ الْبُكا ... فَأَعْشَى وَحِيناً تَحْسُرانِ فَأُبْصِرُ

إن هذا "المَنْزِل المُقْفِر" لكل من شعراء ما قبل الإسلام والشعراء الأمويين لذو سِمة تَحويلية كبرى مرئيّاً ورمزيّاً. فمعناه يتحرك عبر مستويات، أو طبقات، من حقيقة المكان والزمان، غير بعيدة من "المنازل" في الفردوس الأرضي في الديانة الطاوية Taoist {الصينية}. ويتضح هذا المعنى المشترك لرمز مركزي (على نحو ما سوف يُبَيِّنُ الفصلان الرابع والخامس من الكتاب الراهن بصورة جَلِيَّة) في بُعْد الشاعر العربي عن منزله على نحو نموذجي أصلي، ولكنه لا يزال منطوياً على فهم متعاطف على نحو رمزي للمنزل، والذي {يصبح}، بوصفه طللاً، مقفراً وممتلئاً. إنه فردوسٌ اقتربَ من الذاكرة النموذجية الأصلية من خلال كونه "فردوساً مفقوداً"، أو فردوساً للخيال الشعري. ويظهر هذا المنزل، من المنظور الطاويّ أيضاً، بوصفه "مَنْزِلَ الوَهْم" أو يظهر، كما يدعوه جوزيف كامبل، "تَطْويقَ الحَدْسِ الشعري"، وبوصفه "منزل الفراغ"، يبدو "فراغاً [غير مزخرف] يمكن أن يتدفَّقَ خيالُ المراقب إليه"، وكذلك بوصفه "منزلاً ما ليس سيمتريّاً"، بمعنى، منزل التحوُّل والحركة(٨٦).

أما الناقة فهي الأيقونة البنيوية للرحيل بلا منازع. وبهذه الصفة تنتصب الناقة بفخامة بارزة في معلقة طرفة وفي الإيجاز الإبيجرامي البارع لشاعر متأخر، هو أبو تمام،

وهو إيجاز يترجم كُلِّيَّةَ المعنى المرتبط ببيت مفرد آسر من الناحية التأويلية:

العِيسُ(٨٧) وَالْهَمُّ وَاللَّيْلُ التَّمَامُ مَعاً   ثَلاثَةٌ أَبَدًا يُقْرَنَّ في قَرَنِ(٨٨)

وفي قسم القصيدة الثالث يصبح الأمر أقل وضوحاً فيما يتصل بالأيقونة البنيوية المسيطرة سواء بالنسبة إلى مدح موجَّه إلى آخر أي المديح أو مدح النفس والقبيلة أي الفخر. وهكذا فإن "الحمى" (المنطقة القبلية المحمية)، قد يكون أيقونة ممكنة تحمل في نفسها رموزاً الانتماء إلى الأسلاف، وتقود إلى جذور قاطنيه الأوائل، على الرغم من أن كثيراً من هذه الرموز ترد ضمنيّاً وبوصفها فكرة مثالية أكثر منها استخلاصاً من النصوص، وحيث يكون الوصولُ كذلك عودةً بعد حدوث خطر ما. إن "الحمى" {في الفخر} هو المكان المثالي الذي يجمع بين الماضي والحاضر، على العكس من "الدار" في النسيب، والتي تأخذنا، بصورة أولية، بسبب موضعها في القصيدة، إلى الماضي لأن إطارها، النسيب، هو نفسه الماضي. وهذا "الحمى" الذي تَتَوَجَّهُ إليه ناقة الشاعر البدوي بحساسيتها المستأنسة الغامضة هو في النهاية، مع ذلك، أيضاً مُفْعَمٌ إفعاماً بعناصر من غنائية فوق الشبهات، وهي نوع من الغنائية التي سوف تجد في مراحل تاريخية أدبية متتابعة موئلاً لها في مجَسَّاتها الخاصة والتي تعود بصورة قوية إلى المناطق الفرعية المُنْتَسِبَة للنسيب، بحيث لا تتركها أبداً بعد ذلك.

ولكن حتى الشاعر الحطيئة، وهو على وشك إغلاق فصل الجاهلية، يقدِّم لنا تبصراً تأويليّاً أساسيّاً يساعد على شرح هجرة "الحمى" المتأخرة إلى مملكة "الدار" الفرعية بصورة سيميائية، وذلك لأننا لا ندرك فحسب عَبْرَ بيته {التالي} مجردَ حضور إمكانية الصلة الأيقونية بين مفتتح القصيدة وختامها، أي بين القسم الأول والثالث، بل ندرك المطلب الرمزي الملحّ لهذه الصلة كذلك. وتنتج هذه الصلة من الارتباط بين "الحمى" بما هو تأكيد الشاعر انتماءه الجمعي من ناحية، والمَنْزِل الذي نزل به الخراب من ناحية أخرى، مع ما يتضمنه البيت من طبيعة انتهاكية(٨٩):

أَحْمَتْ رِماحُ بَنِي سَعْدٍ لِقَوْمِهِمُ   مَراعِيَ الحُمْرِ وَالظِّلْمانِ وَالعِينِ

فهنا لا يزال الشاعر يشير بنفسه إلى "الحمى"، والذي كان لا بُدَّ له أن يصبح ملغيّاً بوصفه مؤسسة قبلية على يد حكم الإسلام الجديد. وهكذا، على سبيل المثال، في معنى الحديث الشريف، يَتَحَوَّلُ "الحمى" بسهولة نسبية إلى منطقة في حماية "الله ورسوله" على نحو دقيق لأنه لم يكن من قبل أكثر من مكان محرَّم لأسباب نَذْرِيَّة تتعلق بنُوقٍ ذاتِ مكانة خاصة، تُرْكَبُ أو تُعْطِي لبناً(٩٠)، أو كان مرعًى مميزاً غزاه أو اغتصبه سيد قبيلة. وفي النهاية كان "الحمى" يَتَمَتَّعُ، سواءً من الناحية الدينية، أو الاجتماعية الاقتصادية، أو السياسية، بهالة تقديس غير قابل للاقتراب منه بل هو، فوق ذلك، تقديس يتصل بأصل المكان وقاطنيه الأوائل. لقد كان "الحمى" شاملاً inclusive وحصريّاً exclusive بصورة رمزية، وملكيةً للقبيلة غير قابلة للاقتراب منها حتى من قبل القبيلة نفسها. وهكذا فإن مميزاتها المؤسساتية كانت شاملة فقط إلى الدرجة التي أفضت بها إلى الحصرية.

وما يُعَدُّ ذا مغزى من الناحية التأويلية بخصوص بيت الحطيئة وراء هذا المدى الواسع من معنى "الحمى" هو أنه، مثلما في النسيب تكون "الدار" مستسلمة إلى "الطبيعة"، فإنه في الفخر القبلي تكون مراعي الحيوانات غير المستأنسة - تلك الحيوانات التي تغزو "الدار" في ظروف أخرى - يَتِمُّ الاستيلاء عليها بوصفها "الحمى" من قبل "الثقافة". وهكذا يتقدَّم الحطيئة، بصورة كلية في نطاق استحقاقه الرمزي، كي يسترد في الفخر القبلي ما لا يستطيع لبيد أن يحتفظ به في النسيب الذاتي.

وهناك كذلك، في الموضوعة، أو القسم البنيوي، الخاص بالفخر القبلي الجاهلي، مكان لعودة ظهور "دار" مؤوَّلة رمزيّاً، ذات أقطاب مرجعية، ومن ثم أكثر تأثيراً من الناحية الهرمينوطيقية، وهكذا يقترب ذلك الأثر الباقي للنسيب من معنى "الحمى". وحينئذٍ تصبح "الدار" أيضاً في محلها الشعري البديل مستودعاً لمجد الأسلاف القبلي وسلطتهم، وتراثهم وذريتهم. ويعبِّر عن هذه السمات بوضوح في الفخر القبلي لعبيد ابن الأبرص(٩١):

وَلَنا دارٌ وَرِثْنا عِزَّها الـــ　　　أَقْدَمَ الْقُدْمُوسَ عَنْ عَمٍّ وَخالِ

ومن ناحية أخرى، فإن تفضيل لبيد أن يدعو صرحاً مثل هذا "بيتاً" بدلاً من "دار" في بيت هو في سياقه من القصيدة قريب بصورة أخرى في المعنى من بيت عبيد بن الأبرص يضفي وضوحاً إضافيّاً دلاليّاً وسيميائيّاً على كلتا الكلمتين، "دار" و"بيت". إن استعمال لبيد كلمة "بيت" يستدعي المنزل القديم الآخر، أو بيت الأسلاف، الذي هو "البيت العتيق" نفسه: الكعبة. وهكذا يتحدث لبيد، بعد أن يشير بصورة موجزة في البيتين ٨٣ و٨٤ من معلقته إلى "سيد" أسلاف (المليك) الذي هو "مقسِّم" الغنائم والحقوق، في البيت ٨٥ عن بيت قبلي سابق للجماعة(٩٢):

فَبَنَى لَنا بَيْتاً رَفيعاً سَمْكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلامُهَا

إنَّ "بَيْتَ نَدْوَةٍ" مَهيباً مثل هذا هو كذلك "البيت النبيل" القبلي-الجماعي للشاعر الملحمي الجاهلي المبكر طرفة، والذي "يصعد" إليه من أجل المشورة بمثل ما يصعد إليه من أجل هدف آخر لا يقل في مغزاه عن الأول قيمةً من الناحية الطقوسية والجماعية، المأدبة البطولية-الفروسية، و"البلاطية" كذلك(٩٣):

وَإِنْ يَلْتَقِ الْحَيُّ الجَميعُ تُلاقِني إلى ذِرْوَةِ الْبَيْتِ الكَريمِ الْمُصَمَّدِ
نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ تَرُوحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجْسَدِ(٩٤)

وبصورة قابلة للتحديد طقوسيّاً واجتماعيّاً بوصفها "بيوتاً" - وليس "الدور" الأولية والنموذجية الأصلية من الناحية الهندسية - تكون كذلك الخيام الشريفة ذات الأقطاب العالية عند كبار العشيرة(٩٥) لدى حسان بن ثابت وممدوح زهير بن أبي سلمى السيد القبلي الأكثر مكانة، سنان أبي الحارث المري(٩٦).

ثمة أيقونة بنيوية أخرى جديرة بالذكر في القسم النهائي للقصيدة الجاهلية، وهي أيقونة مشبعة للرغبات على نحو أكثر ثراءً بوصفها صورةً ومشفَّرة بعناية أكبر بوصفها رَمْزاً، هي الفرس، الذي يمثل بؤرة اهتمام، وخصوصاً في القصائد البطولية، من أجل مزج غايات الفرد والقبيلة. إن الفرس، في بروزه وإشراقه الرمزي، هو الإعلان الواضح من قبل الشاعر عن انتمائه إلى القبيلة. وهنا، كما لحظنا أعلاه، يكون "وقوف" فرس امرئ

القيس في معلقة ذلك الشاعر هو الرمز الأسمى. {ومع أنه} نَحيلٌ ومُتَّقدٌ (البيت ٥٣/٥٦)، فإنه لا يزال موحياً لِلْعَيْنِ، واللَّمْسِ، والشَّمِّ بملامح جمالية رهيفة غزلية أنثوية (البيت ٦٠/٥٦)، في الوقت الذي لا يتوقف فيه عن أن يكون الفحلَ القادرَ على الإخصاب (البيت ٦١/٦٦). إنه يقف كهيئة التمثال أمام عين الشاعر المعجبة في حين يبقى خلال الليل على أهبة الاستعداد، غير متأثر بما بذله من جهد سابق (البيت ٧٠/٥٨)(٩٧):

وَبــاتَ عَلَيْــهِ سَرْجُهُ ولجِامُهُ　　　وَبَاتَ بِعَيْني قائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

وبعد المطاردة الجسورة التي تلي ذلك، وخصوصاً طبقاً للنسخة المنقحة لديوان امرئ القيس، تعود {هذه} الصورة السكونية للحصان بوصفها الموضوعة الختامية؛ وعلى نحو ما في الصورة السابقة (في البيت ٥٨ من تلك النسخة المنقَّحة) تلفتنا الإشارة إلى العروس إلى الزاوية المرئية الأمامية، وهكذا فإن العين الآن يُسْمَحُ لها بأن تستريح على ذيل الحيوان الرائع وهو "يسقط إلى الأسفل مستقيماً، واصلاً تقريباً إلى الأرض" (البيت ٦٦). وهكذا فإن "التمثال" قد تَمتْ رؤيته في الحلقة(٩٩).

وبِحِسٍّ لا يقل فخراً بشيء ليس مجرد ملك للمرء، يعرض علقمة بن الفحل، المنافس الأدبي والفروسي لامرئ القيس، فَرَسَهُ - وهي أنثى هذه المرة - أمام قبيلته. وتأثير الفرس/الرمز هنا بارز أيضاً(٩٩):

وَقَـدْ أقـودُ أمَــامَ الحْــيِّ سَلْهَبَــةً　　　يَهْدِي بِها نَسَبٌ في الحْيِّ مَعْلُومُ

وهناك رموز أخرى تتصل بقوة مساوية بصورة الحصان، مثل تلك المتصلة بالخصوبة، والماء، ونهاية الليل وطلوع الفجر، و"الضوء" (الذي هو الشمس في النهاية، أو مقابله "الضوء فوق الضوء"، الذي هو "النور"، أو "الضوء داخل الظلام"). وكل هذه الرموز تسهم في التأثير الكلي لعلامات المعنى التي تدخل إلى القسم الثالث للقصيدة.

وبصورة مفيدة، في هذه النقطة، ولأسباب تعود إلى ما وراء مجرد التزامن والمقارنة الظاهريين بين آداب وأنواع أدبية غير متصلة معاً، يمكن أن نقدِّمَ مثالاً من قصيدتين لكريتيان

دي تروي Chrétien de Troyes وهما المسمَّيتانِ إيفاين *Yvain* وإريك *Erec* (١٠٠). وفي كلتا القصيدتين، يقع السرد في ثلاثة أجزاء. وفيهما يقدِّم البطلُ في صورة الفائز بعروسه الجميلة؛ ومع ذلك، ففيهما معاً، سرعان ما تُفْقَدُ سعادةُ الحب المتَّحد إلى الأبد على ما يبدو. ومن المهم لنا أن نلحظ أن هذه الأحداث تقع والقسم ١ من القصيدتين المتواليتين يَتَقَدَّمُ ويَمُرُّ إلى مطلع القسم ٢، وبالتالي تعطي الأحداثُ في القسم ٢ كلَّ بطلٍ سبباً لاختبار الذات والمغامرة أو الرحلة. وتنتهي كلتا القصيدتين بعودة للتجمع - أي الاندماج - في القسم ٣ الذي يساوي في نَفَسٍ واحد بين العودة والوصول الجديد.

إننا نجد في القسم الأول، وخصوصاً في قصيدة إيفاين، كما ناقشها بإحساسٍ كافٍ بالبنية جان فرابييه Jean Frappier(١٠١)، المأثرةَ العظيمة المحدَّدة بنيويّاً على "نبع الحياة". وهكذا؛ فإن الرمز المقدَّم حينئذٍ هو رمز ميلاد الحياة وأنشودة الحياة الرعوية المبكرة، وكلاهما قابل للترجمة إلى "فردوس" من منظور أساطيريٍّ mythopoetically. أما القسم الثاني فهو موضوعاتيّاً قسم مغامرة البطل إيفاين المضيِّعة، تتبعها مغامرة افتداء: {تستمرُّ} سنةً من الاشتراك في مسابقات {فروسية} لا هدفَ لَها وأنانيةٍ تقودُ إلى العار والجنون وتتبعها أفعال التكفير عن الذنب وخدمة الضعفاء. وفي فعل من أفعال البسالة، يُخْتَمُ هذا التحوُّلُ بصورة رمزية في اشتباك إيفاين مع جافين Gavain. وتمثل موضوعة القصيدة بما هي بنية، في قسمها الثالث، "عودة تكامل" الفارس على المستويين الواقعي والرمزي على السواء.

ويقترب جان فرابييه بدرجة أقرب، بعد أن كان مُعِيناً لنا في التخطيط السابق لقصة إيفاين، من توضيح كثير مما له صلة باهتمامنا بوظائف الأبنية الثلاثية، وذلك في تلخيصه التحليلي للقصة - والبنية - في قصيدة إريك. ففي تلك القصيدة يحدِّد فرابييه بصورة أوضح ثلاث مراحل موضوعاتية، أو تنظيماً "بوصفه لوحاً ثلاثيّاً" "as a triptych". وبعبارة أخرى، بوصفه ألواحاً موضوعاتية منفصلة يمكن حتى النظر إليها بوصفها غير مالكة لـ "مشترك حقيقي" بينها. إن قصيدة إريك ينظر إليها أيضاً بوصفها متكوِّنةً من

ثلاثة "فصول". أما فصلها الأول (البيت الأول *le premier vers*)، والذي هو، كما سوف نلحظ في حينه انطلاقاً من نقطة أفضلية القصيدة لدينا، فهو فصل "تمهيدي"، يعرض البطل إريك كل مؤهلاته البلاطية والفروسية. فهو "مجامل، كريم، ولكن فخور، وكتوم قليلاً وسريع إلى الاستثارة، وراغب عن أن يكون مَدِيناً بأي شيء لأي أحد"، وكلها فضائل وأوضاع تتناسب والسياق الفرنسي الوسيط بالدرجة نفسها التي تتناسب بها مع السياق البلاطي (وإن كان لا يزال بدوياً) للقصيدة العربية. وعلاوة على هذا، فإن إريك كذلك "متأثر بحب عميق لا يقدِّر لعروسه الجميلة". وإجمالاً، فإن الحالة النفسية في هذا البيت الأول *premier vers* هي حالة الأنشودة الرعوية والطزاجة الأشبه بالربيع، والتي، مع ذلك، سرعان ما يعكر صفوها ما يدعوه فرابييه "أزمة عاطفية". ومرة أخرى، فإن أزمة مثل هذه، بالنسبة إلى القارئ الحساس لانعطافات الحالة النفسية والموضوعة في النسيب العربي الكلاسيكي، يمكن إدراكها بسهولة بوصفها تنويعاً للإشارة "الانتقالية" لـ "هموم"، لأنها {أي الأزمة}، أيضاً، ذات وظيفة انتقالية بنيوية في القصيدة الفرنسية.

ويكرِّس البيت الثاني من قصيدة إريك، في موضوعته، لـ"مغامرات" البطل - أي إنجازاته بوصفه فارساً. فالبطل يصل من جديد، بعد أن يختبر نفسه، إلى لحظة الاجتماع التي لا يعكِّر صفوها شيءٌ مع محبوبته. ويرى فرابييه هذا التحول في "القصة" بوصفه "الرابط المشترك" لهذا القسم من القصيدة أو حتى بوصفه الختام الممكن للقصيدة. ومع تسليمنا بكون المقارنة خارجية بصورة صارمة، فإن تحديد مثل هذا الرابط / الختام في قصيدة إريك يقودنا مع ذلك إلى المشكلات الشكلية في القصيدة العربية الكلاسيكية المقدَّمة لنا من خلال مصطلح التخَلُّص(١٠٢) الذي يعني كلاً من الانتقال بين الأقسام البنيوية والختام.

ينفتح الجزء الثالث من اللوح الثلاثي لقصيدة إريك على الإنجاز الفروسي لـ "Joie de la Cort"، الذي يحدِّده فرابييه في معناه الواسع بوصفه "إحضار السرور إلى ملك

وشعبه"(١٠٣). وقد يبدو هذا "الفصل"، لأولئك الذين يرغبون في النظر إلى القصيدة بوصفها منتهية بنيوياً وموضوعاتياً بعد "التحول" (أو التخلص) في نهاية القسم الثاني، فصلاً خارجيّاً بالنسبة إلى لُبِّ القصيدة؛ ومع ذلك، وخصوصاً بسبب خبرتنا بالقصيدة العربية الكلاسيكية، فإننا قد لا نجيزه فحسب في هذه النقطة من "القصة" لمجرد التألق المشرق لموتيفاته بل إننا نُصِرُّ على ضرورة ختامٍ مثل هذا، معتمدينَ على أن الأحكام السيميائية والتكامل الداخلي للبنية الثلاثية أحكام مقبولة، وأن كل قسم منها يقوم بدوره ذي المصداقية الذاتية. ويُعَدُّ القسم الثالث من قصيدة إريك، منظوراً إليه على النحو السابق، في نقطته الأساسية، وخصوصاً في ختامه، أُبَّهةً بلاطية رائعة تصل إلى ذروتها في تتويج البطل التمجيدي في نانت Nantes تحت حماية الملك أرثر وتصاحبه زهرة الفروسية الأنجوية Angevin. ومع ذلك، فإن ما يجب ملاحظته هنا هو أن الفارس البطولي في قصيدة إريك لكريتيان هو نفسه الذي يُصَعَّدُ، وليس مليكه أو "وَلِيُّ نعمته". وهكذا تكون العودة إلى الجماعة fold في القسم الثالث، على الأقل من هذه الناحية، عودة إلى "الذات". ولهذا تنتهي قصيدة كريتيان، في المعنى الشكلي العربي، بفخر هو فخر شخصي أولاً ثم جماعي بشكل ضمني، محيطاً بكل الفروسية. إنها قصيدة لا تنتهي بمديح. وعلاوة على هذا، يجب أن نلحظ أن هذا "الفصل" الثالث أو الجزء الثالث من "اللوح الثلاثي" هو استرداد أو استعادة رمزية للمملكة بوصفها "أرضاً خراباً". وفي هذا تتخلَّف قصيدة إريك وراء قصيدة برسيفال Perceval، {وهي قصة الكأس المقدسة لكريتيان نفسه، وهي أقدم رواية أدبية لتلك القصة الأسطورية}، فقط في مظهر خارجي رمزي ووضوح سردي - وهو ما تحاول "لغة" البنية أن تجعله غير ضروري.

وهكذا تلخِّص لنا البنية الثلاثية لقصائد الحب البلاطي مثل إيفاين وإريك طبيعة الشكل الكامن لمفهوم مراحل الزمن البطولي. ومع ذلك، يَتِمُّ تجاهل دور هذه السمة البنيوية الجوهرية بسهولة، بسبب بساطتها العظيمة. وإننا لنتحقق خَلْفَ كل بساطة محتفًى بها من أن الحالةَ السكونية للأشياء، في القسم البنيوي الأول لمثل هذه الأشكال

الثلاثية، تسودُ إما كما كانت في ماضيها البعيد، غير القابل للاسترجاع أو على الشكل الذي تحوَّلت إليه حالَ وصولها إلى حالة السكون بافتراض حاضر مقبوض عليه ومحبوس في داخل نفسه، مفتقداً الإحساس باللحظة العابرة التي يمكن أن تكون "مَخْرَجَهُ" الدينامي. إنه حاضر مغلق وهو، بوصفه "زمناً"، أيضاً، يكون من ثَمَّ معادلاً لحالة "ناجزة"، بقدر ما يكون "الماضي" نفسه. وإنه لفي هذه المملكة الثنائية التكافؤ تكون السعادةُ قد حُصِّلَتْ ذات مرة، واسْتُهْلِكَتْ، وفُقِدَتْ. وإذا كان ثمة مخرج من إطار الزمن المغلق لهذا القسم، فإنه، مع ذلك، يكون عبر الباب الوحيد المفتوح، والذي هو باب الاستيقاظ على الإحساس بالفقدان.

ويمثل القسم البنيوي الثاني زمن البحث أو المطلب البطولي وشرطه، والذي هو بالضرورة زمن التحوُّل من الداخل، معبَّراً عنه من خلال أفعال خارجية هي، مثل "المغامرات"، يجب أن تكون "معدومة الغرض" إذا كان لها أن تكون رمزيّاً ونفسيّاً جزءاً من التحوُّل البطولي. وهنا مرةً أخرى تلمِّحُ القصيدةُ الثلاثيةُ فحسب إلى الأوقات {الإنسانية} والأزمنة {النحوية}، تاركةً فراغاً للإحساس بتناقضها وجدلها. وإذا كانت هناك قصة تُحْكَى في القسم الثاني، فإن "نَحْوَ" سردها يتضمن نمطها الزمني الخاص. وهكذا يمكننا أن نظل في "الماضي" - في زمن متتابع ولكن ليس تاريخيّاً بالضرورة - والذي يكون الخروج منه عن طريق التقدم عَبْرَهُ؛ إنه نَفَقٌ يجب أن يُتَّبَعَ إلى حيث ينتهي. وهذا هو الفرق الأكثر وضوحاً، وأهميةً بين القسمين الأول والثاني. ولكن العبور، أو "الانتقال"، لا يمكن بالضرورة تَتَبُّعُهُ أفقياً، ببداية واضحة، ووسط، ونهاية. ولكنه عوضاً عن ذلك سلسلةٌ من مُحَفِّزات *actuations* قابلة للاستقراء زمنيّاً وحتى سياقيًّا، وسلسلة من {حالات} "حضور" أصغر، وحالات، أو مجرد علامات للوعي، لم يعد زمنها ذلك الخاص بعملية التجربة داخل ماضوية السرد ولكن {تلك} اللحظة المأسورة لوعي التجربة. ومثل هذا الزمن هو التغير نفسه في مثال الوعي أو مثال الأسر. وفي القسم الثاني من القصيدة الثلاثية تقوم السلاسل غير المتصلة نمطيّاً والمكونة من

مُقْحَمات تزيينية موضوعاتية صغيرة ـ اشتباكات محفوفة بالخطر، ومغامرات، ومطاردات، وعبور الجسور، وصور موجزة من حياة الحيوان ـ بوظيفة وضع فورية الإدراك عبر حضور متحرّر من الزمن لسرد متحوِّل إلى صورة في الأمامية وبوظيفة دفعها إلى فعل حضور مُسْتَنْتَج استقرائيّاً. ولهذا ليس ثمة "سرد" في النهاية، بل إسقاط مُتخيَّل في صور فقط. وهذا هو ما يحدث كذلك مع وضوح أسلوبي مقنع بصورة خاصة في حالة القسم الثاني من القصيدة العربية الكلاسيكية. وهكذا؛ فإن ما يحدث زمنيّاً في القسم الثاني من القصيدة الثلاثية ليس أبداً "حالة" مفردة، بل ليس سرداً، ولكن تمثيلاً لا يمكن تجنبه لـ"عبور" مصوَّر في قصة رمزية عن الزمن البطولي للتجربة. إن "بدايات الرحلة" و"المغامرات" في قصائد كريتيين دي تروي ومثلها الرحلة في القصيدة العربية الكلاسيكية هي من قبيل {هذا} "العبور" الرمزي.

وَتَتَحَقَّقُ العودةُ إلى حالة سكونية stasis وإلى إطار زمني جديد، مغلق في القسم الثالث من مفهوم كريتيين دي تروي الثلاثي للقصيدة؛ كما هو الشأن في القصيدة العربية الكلاسيكية. إن العودة إلى وضع سابق restitution، والتكريس homage، والاحتفال، والتمجيد apotheosis، كلها أفعال موصوفة بالكامل، ومؤهَّلة من خلال الفعل واللحظة الزمنية للوصول بوصفه "حاضراً" ليس ثمة مخرج منه، على الأقل في القصيدة. وهذا هو السبب، أيضاً، في أن القصيدة يجب أن تنتهي عنده. إنه حاضر يحتاج إلى زمنية التمجيد، لأنه حتى لو كان يُرَى بوصفه مستقبلاً، فسوف يظل عليه أن يكون مستقبلاً دون تطور أو تغير، {أي المستقبل} المتناقض ظاهريّاً، {حيث} لا يعود {ثَمَّة} استمرار نصي فيما وراء نقطة اكتمال الزمن الشعري.

وَإِثْرَ إجراءِ تحليل للشكل هو في الأساس وصف للشكل، لا يزال علينا أن نصل إلى افتراض أكثر تخطيطاً للجدل حول بنية القصيدة الثلاثية بوصفها شكلاً وصيغة في الوقت نفسه. وهنا أيضاً، مع ذلك، سوف نتقدَّم استقرائيّاً، حسب منهجنا حتى الآن. فأولاً، سوف نتوقف عند مرحلة أبعد توثيقاً ونراجع التداخل النوعي للأجناس الأدبية،

ولكن في طريقته البنيوية الخاصة، ودليله الأدبي عن المبدأ الثلاثي. إن هذا التطويق الإجرائي لختام صياغي للجدل الثلاثي سوف يسهله علينا بصورة رحبة تطبيق هاري سلوخور H. Slochower المبادئ التي تحكم البنية الثلاثية على مفهوم مقرَّر للشكل متسع بقدر اتساع مفهوم الأسطرة mythopoesis، والذي يراه بوصفه معيداً لبناء الخبرة البطولية الأولية (الأسطورة myth) إلى إبداع أدبي متحضّر (أسطرة mythopoesis)(١٠٤). إن المكانة المتميزة لتطبيق سلوخور الصيغة الثلاثية تكمن في قوة الحجة النظرية للمدخل، وفي المرونة النقدية التي تسمح لها بأن تعكس طبيعة النصوص الأدبية المعقدة في كليتها وشموليتها البنيوية. أما أمثلة سلوخور للأسطرة mythopoesis الأدبية فهي كتاب جوب *the Book of Job*، وبروميثيا *Prometheia* {المسرحية التراجيدية بروميثوس مقيداً Prometheus Bound} لأسخيلوس، وأوديب لسوفوكليس، وميديا ليوروبيديس و{مسرحية} باكْخِهات Bacchae، والكوميديا الإلهية، ودون كيشوت، وفاوست، وهاملت، وبعض أعمال حديثة.

ويبرز كل عمل أدبي من أعمال الأسطرة mythopoesis تلك في بنيته بوصفه "دراما من ثلاثة فصول وختام"(١٠٥). ويقدِّم الفصل الأرل خلفية أسطورية بعيدة، إذا جاز التعبير، كونها تلميحاً بـ"الخلق أو عدن". ومع ذلك، لا يحتفظ هذا الفصل بأكثر من ذكرى حنينية لتلك الخلفية. ويقدِّم الفصل الثاني مغادرة البطل لوطنه، أو نفيه عنه، وسعيه الذي يلي ذلك. ومن ثم تكون الرحلة، والتي تصبح هنا التجربة المطلوبة، هبوطاً إما إلى عالم سفلي أسطوري متشكّل في صورة سردية أو إلى "ليل مظلم للروح" متشكّلٍ على نَحْوٍ رَمْزيٍّ - أو هبوطاً إلى الأول بوصفه استعارة للآخر. وفي مرحلة الأسطرة mythopoesis قبل عصر النهضة كان لا يزال للرحلة "هدف ثابت". ومن ثم كان يمكن أن تكتسب "شخصية غير محدَّدة". ومع ذلك، فإن الرحلة الأساطيرية mythopoeic بصورة كلية هي تلك التجربة القادرة على إطلاق "الينابيع الخالدة للإبداع الإنساني"(١٠٦). وفي الفصل الثالث تغلق الدائرة بـ"إعادة خلق" للبطل. وبوصفها

عملية فإنها تكون قد انفتحت في الفصل الثاني. وهي الآن منجزة بوصفها "عودة إلى الوطن" أو بوصفها "مصيراً". وبهذا المعنى تكون الدائرة، أو توحي بأنها حالة. وحتى عندما يكون هناك ختام بمكانه المحتمل أو الطباقي ابتداءً في اختتام البنية، فليس ثمة طريقة بنيوية نهائية لفصله عن الفصل الثالث. وقد يحدث، مع ذلك، انفتاح للبنية يشير إلى ما وراء حدود النصوصية المحكية. ويمكن أن نفترض، بسبب هذا الغموض الخاص بالبنية الثلاثية ذات "الختام"، أن "الدائرة" الأساطيرية mythopoeic ليست بالضرورة "دائرة" حقيقية لكن أقرب إلى شكل حلزوني مفتوح النهاية بتوترات طباقية غير محلولة بوصفها جزءاً من إمكانية البنية أو تنويعها. وهكذا، نجد في الكوميديا الإلهية، متحوِّلينَ إلى أمثلة سلوخور النصية والتي تتكلم عن نفسها بأفضل صورة، فصلاً ثالثاً واضحاً من "العودة إلى الوطن في المملكة المقدسة"، في حين أن الخِتامَ في دون كيشوت، والذي يضع حقّاً إعادةَ تكيُّفِ البطل مَوْضِعَ التساؤل، يَظَلُّ مع ذلك جزءاً عضوياً من الفصل الثالث (١٠٧).

ومهما يكن من أمر، فإنه مع التسليم بالاختلافات الحادة في النوع، والأسلوب، والتباعد الصرف بين الأمثلة النصية التي يتكئ عليها سلوخور وتلك القصائد الثلاثية الكلاسيكية العربية بصورة نموذجية، من مثل دالية النابغة الاعتذارية(١٠٨) أو معلقة لبيد(١٠٩)، فإنه لن يكون أمراً يسيراً على نحو مفاجئ فحسب، بل أمراً لا يمكن تجنبه كليةً أن نتعرَّف في صيغة سلوخور عن الأسطرة mythopoesis الصرامةَ التتابعيةَ نفسها في بناء التجربة "البطولية" كما هي ثابتة في تلك القصائد العربية الكلاسيكية. وما هو أكثر من ذلك، ينبغي أن يُنْظَرَ إلى النموذج العربي للقصيدة على أنه الحالة الشكلية في صميم الموضوع والتي تُشَرِّعُ بصورة جدّ مباشرة تتابعَ "الفصول" الأساطيريَ mythopoeic وتقتربُ إلى أقصى درجة من جوهر التجربة الكلّي فيها.

وهكذا، يضع أمامنا النسيبُ ـ "دراما" القصيدة الكلاسيكية العربية ـ في فصله الأول الخاص ما لا بُدَّ أنه كان في وقت ما حالةَ "تناغم جمعي" كما يطرحها المخطَّط الأساطيري

mythopoeic؛ وأن هذه الحالة الأولية من التناغم أو الرضا التام، كما هو الأمر تماماً في بنية صنع الأساطير، لم تعد موجودة ولكنها فحسب ذكرى حنينية أو حالة تأمل. وتنقل القصيدة، من خلال قسم النسيب فيها، الإحساسَ بالفقد في ذلك الإسقاط الأسطوري mythical ـ أي السابق على الأساطيري premythopoeic ـ لزمن الامتلاء الذي يبدو ما يزال صامداً. فالقصيدة تزوِّدنا بإطار لـ"فصل أساطيري أوَّل" أكثر وضوحاً وبالتأكيد أكثر تجذُّراً في البنية من الأمثلة المرنة الشكل و"المفتوحة" موضوعاتيّاً والمتاحة لهاري سلوخور.

أما "الفصل الأساطيري الثاني" فلديه موازاة أكثر وضوحاً مع القصيدة. ففي الحالة العربية تكون الرحلةُ نفسُها ـ دائماً وبالضرورة ـ وليست استعارتها. إن الرحيل المادي هو الذي يمتد ليحيط بالمطلب الأساطيري mythopoeic للبنية، وحينئذٍ يكون البعد الخاص للتجربة كذلك هو الذي يضطر في النهاية إلى صياغة بنْيَةٍ لنفسه. وحتى ثنائية تكافؤ المفاتيح السيميوطيقية التي تعلن عن الرحلة ـ الْهُمُوم / الْهِمَّة ـ فَتُعَدُّ تقليصاً لإمكانات اللغة المتعددة إلى نقطتَينِ دلاليتَيْنِ بُؤَرِيَّتَيْنِ للسعي الأساطيري mythopoeic، تعتمد كل منهما على الأخرى بصورة نهائية. فالرحلة في القصيدة تُمْنَحُ، بما هي التجربة التشكيلية المركزية لأسطرة البداية البطولية والفردية، وضعها المتوازن بصورة شكلية. وتقدِّم الرحلة أيضاً، في سعيها نحو الواقع التجريبي، وضوحاً غيرَ متحفظ على نحو بارع وتوسطيًّا بين نقاط الانطلاق والوصول، وهو وضوحٌ لتوسُّطٍ يردفه من جانبيه السبب والهدف. إنها رحيل وانقطاع عن الأشياء التي في حَدِّ ذاتها قد لا يكون لها، في طرف، أيُّ وضوح ناهيك عن وضوح الفقد المغروس في أي مكان بين الفوري والأصلي ويمكن أن يقدِّم، في الطرف الآخر، وصولاً إلى ذلك الذي لا يزال إمكاناً فقط أو أمنية، أي المستقبل. إن التغيُّرَ الحقيقي الذي هو كذلك الوجود الحقيقي يقع في الرحلة.

وداخل هذا المنطق الثلاثي التتابعي لصنع الأسطورة، يمكن أن نتعرَّف بسهولة إلى القسم الثالث من القصيدة مرة أخرى بوصفه تقريباً ترجَمة صيغية لتنويعات سلوخور

"الكبرى" عن "العودة إلى الوطن"، بما هي إحياء للقوة الأخلاقية والإحساس بالرضا وإحياء لـ"الانسجام، والسلام والوحدة ... في مستوى أعلى، وأكثر تعقيداً"، حيث "تتحوَّل السلطة السيئة إلى سلطة حسنة"(١١٠). إن التأثير الكلي لـ"الفصل الثالث" للقصيدة سواء تَمَّ التعبير عنه بالمدح أو بالابتهاج الجمعي القَبَلِيّ، هو، بوصفه أسطرة mythopoesis في حَدِّ ذاته، بمثابة إعلانٍ واحتفالٍ بالوصول معزَّزٍ بلاغياً.

وبكل بساطة، مع ذلك، فإن تطبيق دينامية الشكل الخاصة بالأسطورة على صنع الأسطورة وتطبيق صنع الأسطورة على البنية الأدبية يحجب قليلاً مخططاً ثلاثيّاً، يرتد إلى أصل أكثر انحساراً. وهذا المخطط هو النموذج الأنثروبولوجي لأرنولد فَنْ جِنِبْ {البلجيكي} "للديناميات الطقوسية" و"الأنماط الاحتفالية" من انفصال، وانتقال، واندماج، والتي تمثل معاً الدورة الكاملة لأي إعادة تمثيل ضمنية أو تصريحية، مدبَّرة أو تلقائية، جمعية أو فردية، للتغير الدال للمكانة. ويطلق فَنْ جِنِبْ على هذه العملية مصطلح "طقوس العبور"(١١١).

من المهم أن نؤكد أن هذا النموذج الثلاثي، حتى في المستوى الاصطلاحي، هو إذن نموذج مقرَّر مركزيًّا وشُموليًّا من قبل علاميَّة semiosis "العبور". إننا نكتسب تبصُّراً أبعد إلى الجوهر النظري للمركب البنيوي لدى فَنْ جِنِبْ إذا أخذنا في حسباننا المقصد الاصطلاحي الثابت والذي يُصِرُّ معه على أن "مخطط طقوس العبور يشمل من الناحية النظرية طقوساً "قبل عتبية" (طقوس الانفصال)، وطقوساً "عتبية" (طقوس الانتقال)، وطقوساً "ما بعد عتبية" (*طقوس الاندماج*)" (التأكيد بالحرف المائل من عندي)(١١٢). وهكذا لا يكون العبور نفسه أمراً مؤكداً فحسب بوصفه المستغرق للمركز في حين يكون في الوقت نفسه تركيزاً تجريبيّاً "توسُّطِيًّا" من الناحية الشكلية للنموذج الكلي، بل يكون كذلك الخصوصية الأعمق لذلك القسم؛ أي عتبيته أي هامشيته. ومن خلال هذا التأكيد، أيضاً، يتطلبُ الوجودُ المتعلِّقُ بالعتبية والمعتمدُ عليها والمشروعيةُ التجريبيةُ لذلك الوجود الذي يسبق العبور، وذلك الذي يتبعه بُعْديَّةً كاملةً. إن مملكة العبور

تكمن "خارج"، عبر العتبية، فيما يمكن أن يُدْعَى كذلك برزخاً limbo، منطقة الْـمَا بيْن والتي كانت لاهوتيةُ آباء الكنيسة قد وضعتها بين الجنة والجحيم، والتي كانت بالنسبة إلى الشاعر العربي القديم الزمانَ والمكانَ، والحالة العقلية التي تتأرجح بين الرغبة والرهبة. وهكذا يخبرنا اصطلاح فَنْ جنِبْ، في تناقض ظاهري قوي، أن "الْحَـدَّ" "limit" هو "اللُّبُّ" "Core" الحقيقي لنموذجه الثلاثي التجريبي، والسبيل إلى كل فهم آخر لسلوك متتابع شكليًّا أو طقسيًّا، وأنه، بوصفه بنية، لا يمكن إذن فهمه بوصفه سكونيًّا(١١٣). إنه يتحوَّل ويلتفُّ حول عنصره المتحرك: العبور.

أطلق أرنولد فَنْ جنِبْ، في تقديمه {لعمله} في ١٩٠٨م، دعوة طريفة إلى "القارئ" على وجه العموم، والتي يمكن بالمثل أن تكون بمثابة تَحَدٍّ موَجَّهٍ خصوصاً إلى نقد القصيدة العربية: "إنني أدعو القارئ إلى تحقيقه [العرض] تطبيق المخطط المفاهيمي لطقوس العبور على مادةٍ ما في حقل دراسته الخاص"(١١٤). ولم يَعُدْ مخططه المفاهيمي في حاجة إلى إثبات في حقل الأنثروبولوجيا، حيث مضى وقت طويل منذ أن اكتسبت "طقوس العبور"، برغم كونها لا تزال مصطلحاً تقنيّاً، رَوَاجَ الاستخدام العام. ومع ذلك ظلت الميادين الأدبية-النقدية أقلَّ تقبُّلاً للبنية التنظيرية حول البنية الثلاثية لأعمال كاملة(١١٥). وبدلاً من ذلك، ففي داخل النطاق الاتباعي التنظيري الواسع من البنيوية على طريقة ليفي شتراوس، تَمَتَّعَ الافتتانُ بالبنية الثنائية، {والتي كانت} باستمرار أكثر تَقَبُّلاً للتحليل الجزئي المفتقد لكلية الشكل، بلحظته الوقورة القريبة من الاحتكار. وبطريقة أخرى، كما في حالة هاري سلوخور، كان التحليل الثلاثي لكلية البنية قد بدأ يكتسب أسماءً جديدةً وملحوظاتٍ تأويليةً جديدةً؛ هذا على الرغم من أصلها الجوهري، ولكن الصامت، العائد إلى فَنْ جنِبْ.

جاء التطبيق غير المحجم نقديّاً في أقصى صوره، والبنيوي-الأدبي "التقليدي" "orthodox" بكل ما تعنيه الكلمة، لنموذج فَنْ جنِبْ الثلاثي عن طقوس العبور، وإن لم يكن بسرعة كافية على أية حال، في فعل للعدالة الشعرية، إذا جاز التعبير، من نقد

القصيدة العربية ومن بحث ذلك النقد عن سُبُلٍ لِحَلِّ لغز الثلاثية الجذرية في بنيته الشعرية الأساسية. لقد التقطت {هذا} "التحدي" الأنثروبولوجي البلجيكي سوزان بينكني ستيتكيفيتش في ١٩٨٠م، ومن ثم تابعت في سلسلة من المقالات تعتمد كلها على فَنْ جنِبْ بصورة مركزية من جهة مقولاتها النظرية(١١٦). وهكذا، فإن نقد القصيدة العربية لم يتوصَّل فحسب، خلال وعيه بالمشروعية الأدبية–النقدية لنموذج فَنْ جنِبْ "السلوكي"، إلى إجاباتٍ محورية عن أكثر الأسئلة صرامةً وتعقيداً بين أسئلته البنيوية، ولكنه أضاف كذلك بُعداً أدبيّاً قويّاً، ومدقَّقاً نَصِّيًّا إلى أنثروبولوجيا اختزالية إمكاناً، تعودُ إلى فَنْ جنِبْ. وعلاوةً على هذا، أفادت س. ستيتكيفيتش، في مدخلها إلى النموذج البنيوي عن طقوس العبور وانتفاعها الكامل به، خصوصاً من تابعي فَنْ جنِبْ المنطلقين من مفهوم العتبية أي الهامشية. ومن هؤلاء، فيكتور تيرنَرْ(١١٧) وماري دوجلاس(١١٨) اللذان أسهما على نحو خاص في قراءاتها الموضوعاتية الحصيفة، وفهمها الْمُنْضَبِط بنيوياً لقسم الرحيل في القصيدة بوصفه "العبور نفسه" بعتبيته المشتركة الأطراف.

وتماماً كما في التفاعل السهل الانتشار اصطلاحيّاً بين فكرة العتبية والمراحل الثلاث المتوالية للعبور، فإن في القصيدة العربية القديمة، أيضاً، تكون العملية الثلاثية التتابعية، بصورة صريحة أو ضمنية، حاضرة في الطبيعة الفعلية للبنية- أو فيما يمكن أن يُسَمَّى بنيتُها العميقة- حتى لو أخفق الواقع النصي المادي لقصيدة بعينها في الكشف عن ثلاثية شكل واضحة طَيِّعَة ومتوازنة. وهنا يبادر فَنْ جنِبْ نفسه إلى التحذير بألا نُصِرَّ بصرامة على السيميترية التتابعية لبنية نموذجه؛ فالمخطط الكلي دائماً ما يتضمن ثلاث مراحل في نظامها التتابعي الإلزامي، ولكن إلى المدى الذي يكون فيه مخطَّطَ تقدُّمٍ وتطوُّر، وليس ذا ثنائية سكونية، ففي "أمثلة بعينها" يمكن لأي من تلك المراحل ألا توجد بالضرورة "مُتَطَوِّرَةً إلى المدى نفسه من قبل كل الشعوب في كل نَمَطٍ احتفالي"(١١٩). كذلك ليس أمراً ضرورياً أن يكون في القصيدة، بالمعنى الشكلي الصرف، في كُلِّ مَثَلٍ

نَصّيٌّ تَوَازُنٌ معياريٌّ واضحٌ بشكلٍ كافٍ ، أو"مُعْطًى" بصورةٍ فِعْلِيَّةٍ للثالوث الموضوعاتي التتابعي والشكلي. فيمكن لجزء"معْيارِيّ" واحد فقط أو جُزْأَيْنِ أن يؤسِّسا موضوعاتيّاً نَصًّا شعريًّا"كافياً" قادراً على تأمين الإحساس بِكُلِّيَّةِ وَعْيٍ نَصّيٍّ فَرْعِيٍّ بالشكل. وحتى في أمثلة كهذه يظل النمط الثلاثي قويًّا بوصفه الإعلانَ النهائيَّ لمشروعيةِ الشكل - بمعنى الإحساس بالشكل *Formgefühl* عند جوته. ويتضح هذا من خلال تحديد س. ستيتكيفيتش لبنية قصيدة الصعلوك، والتي يكون فيها العبور بوصفه بنية ثلاثية الأجزاء لمراحل"تطورية" مُقْتَضَباً بطريقة حاسِمة: فالقسم الثالث من القصيدة، أي قسمها الموضوعاتي الخاص بـ"الاندماج" أو"إعادة التجمع"، هو شيء مفقود في قصيدة الصعلوك من خلال الطبيعة الفعلية لهوية الصعلوك وتجربته. إن"عبوراً" مثل هذا هو إذن عبور ناقص manqué(١٢٠) من خلال الضرورة السلوكية والشكلية على السواء. وسوف يظل الشاعر الصعلوك، بما هو منبوذ، سجيناً سلوكيّاً وشكليّاً في مرحلة العتبية "الوسطية" للعبور نفسه.

ومن ناحية أخرى، وإن كانت لا تزال موازية بصورة كلية، يمكن إذن أن ننظر إلى الشاعر العذري شبه اليائس، سلوكيّاً وشكليّاً على السواء، بوصفه سجيناً للقسم الأول من القصيدة، نسيبها، فقط مما {يمثل} حتى حينئذٍ تقويةً لتأثير ما تزعمه العتبيةُ المتحكِّمُ فيها من دعاوى لصالحها، إذا جاز التعبير، في مرحلة"ما قبل العتبية" عند فَنْ جنبْ، والتي ينبغي أن يحدث فيها "الانفصال" وأن يتلوها "العبور" الشكلي. ولهذا؛ فإن ما يحدث في القصيدة العذرية هو فقط الوعي بعدم مقدرة الشاعر على قطع الصلة بذلك الذي يكون، أو ذلك الذي ينبغي أن يكون، حالةً متروكةً وراءَهُ في محيط "ماضيه" . ونتيجةً لهذا، فإن ما يبدو على قصيدة محتملة لشاعر مثل هذه من أنها غير قادرة على الانفصال من نسيبها، أو على الأقل تكون مضطرة إلى التعويض عن عدم القدرة تلك بالسماح لذلك الذي لا بُدَّ أنه قد كان"ما قبل عَتَبيّ" بأن يغتصب لنفسه الوظيفة السلوكية والشكلية الكاملة لِمَا هو"عَتَبيّ" أي هامشي. وهكذا تتحوَّل الذاكرة

المتشرنقة، {أو} "الحالة" الحنينية التي يمكن أنها كانت النسيبَ إلى تعارضٍ مضطرب للشكل والهدف، يكتسبُ عَتَبِيَّةً كاملةً ذات تناقض ظاهري داخل حدود بنية سكونية، وما قبلَ عَتَبِيَّة افتراضاً. إن تَوَتُّرَ الشكلِ يُؤَكِّدُ بالتالي الشَّكْلَ بَدَلاً مِنْ إنكَارِهِ.

وفي بنية قصيدة أكثر نموذجية مثل تلك المشار إليها للنابغة الذبياني أو معلقة لبيد، فإن نموذج فَنْ جِنِبْ السلوكي والقصيدة العربية الكلاسيكية يتناغمان شكليّاً، في حدودهما العامة، إلى درجة يمكن أن يُنْظَرَ إليها فقط بوصفها اندماجاً لنموذج أصلي مُضِيءٍ على نحو متبادل. وعلاوةً على هذا، فوراءَ هذا المستوى من الائتلاف بين ما هو سلوكي وما هو شعري في البنية، يُوجَدُ في القصيدة بمثل ما يوجد كذلك في المفهوم الأنثروبولوجي لطقوس العبور مُسْتَوَيَاتٌ من الاندماجِ البنيوي للقرميد والملاط الذي يشحذُ الصورةَ الأولية للنماذج الأصلية ويصقلها {محوِّلاً إياها} إلى أشكال ذات تأثير. إن فَنْ جِنِبْ، و{معه} خصوصاً أولئك الأنثروبولوجيون الثقافيون الذين أخذوا على عاتقهم فيما بعد مهمة تطوير فكرة العتبية إلى مدى أبعد، قد حدَّدوا من طرفهم ذخيرةً مبنيةً بصرامة من صفات وأنماط من السلوك الطقسي الذي سوف يُمَيِّزُ، على التوالي، المراحل الثلاث لل "العبور"(١٢١). وتكشف القصيدة، أيضاً، من داخل مجالها الشكلي الخاص من التعبير الشعري البدوي العتيق، أو المُعتَّق، عن ذخيرتها الخصوصية من "السلوك" في صورة مواقفها الموضوعاتية الثلاثة بما أن هذه المواقف نفسها مقسَّمةٌ ومعبَّرٌ عنها من خلال موتيفاتٍ وصورٍ مقرَّرةٍ بنيوياً بصرامة ومخصَّصةٌ بنيويًّا، ومتدرجة إلى ذخيرة مميِّزة من المفردات الملتزم بها على نحو دقيق.

وهكذا يجب أن تتطابق الموتيفاتُ ما قبل العتبية في القصيدة العربية الكلاسيكية، تصريحاً أو ضمنيّاً، ومفهومٌ للزمن ليس من حيث المبدأ زَمَنَ دوامِ الفقدِ، ولكن زمن استدعاء للفقد: حالة ماضوية كامنة على نحو عاطفي. ومثل هذا الزَّمَنِ ـ بِمَا هُوَ ـ فَقْدٌ يجب كذلك أن يكون زَمَنَ غيابِ السعادة، سواءً بوصفها حُبًّا أو بوصفها بَرَاءَةً. ومن أجل نقل حالة عقلية مثل هذه بوصفها مقصداً شعرياً، فإن الشاعر البدوي قد يرغب في

أن يصل إلى ماضٍ بعيد بقدر ما يسمح له تراثه الأسطوري:

لِمَنِ الدِّيارُ بِقُنَّةِ الْحِجْرِ أَقْوَيْنَ مِنْ حِجَجٍ وَمِنْ دَهْرِ

في هذا البيت الافتتاحي من نسيب للشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى(١٢٢)، يمكننا، دون تردد، أن نشارك في "الشك" الذي أبداه العالم اللغوي أبو عمرو بن العلاء (ت نحو ١٥٤هـ/ ٧٧٠م) حول كون "الحِجْر" في بيت الشاعر بما هو ليس سوى "حِجْر" {قوم} ثمود شبه الأسطوريين، وأنه من خلال استقصاء كهذا لحالة كآبةٍ شعرية نكون مِنْ ثَمَّ قد اتصلنا بطبقات أصلية لأسطورية بعيدة ذات عمق مأساوي. وهكذا سوف يضيف، أيضاً، النابغة الذبياني عمقاً مأساويّاً، وكآبةً ملازمةً، إلى حِسِّه الخاص بالفقد من خلال السماح له بالمشاركة في أسطورة لقمان العتيقة، والتي هي أسطورة عن الإخفاق في الإمساك بالزمن. ولهذا، عند هذه النقطة كذلك، يجب أن ينتهي نسيب هذا الشاعر لتبدأ "رِحْلَتُهُ"(١٢٣).

وإلى جانب هذه الأصداء لكون نموذج أصلي بعيداً، وأسطوريّاً على نحو يمكن تصوره، تُوجَدُ في تشابك معظم موتيفات النسيب الكلاسيكي، وفي النسيج الكلي لمعجمه الشعري، ذخيرةٌ مفصَّلةٌ بدرجة عالية من الإشارات إلى مراحل الزمن والتجربة والتي اجتمعت معاً كما تكاملت على نحو نهائي. إن ما يشهد على هذا في النسيب بكفاءة شعرية مميِّزة هو، على نحو مفارق، الواقعُ الزائفُ المتعمَّد لحلم اليقظة، أي واقع الإصرار على حاضر مُوهِمٍ في ماضٍ مَنْفِيٍّ. وفي النهاية، مع ذلك، فإن هروباً مثل هذا يجب أن ينتهي، وما يتلو هو البديلُ المتصادمُ لـ{الشعور بالـ} تمزُّقٍ مع فصل مغلق للحياة: الرحيل والرحلة. وفي الحقيقة، فإن المنظور الموضوعاتي الواعي بالبنية في الجزء الأكبر من الكتاب الراهن سوف يكون منظوراً توضيحيّاً فوق آخر للوعي الغنائي العربي بمرحلة ما قبل العتبية للموقف الرثائي في النسيب.

وإذا كانت ذخيرةُ الموتيفات والمعجم الشعري في النسيب واضحةً في حَدٍّ ذاتِها، وبيِّنةً في قدرتِها على توليد أصداء دقيقة للعلاماتية تُمليها البنية، فإن ما يَرَاهُ الشاعر

العربي الكلاسيكي، وَيَسْمَعُهُ، وَيَشُمُّهُ، ويُفَكِّرُ فيه، وَيَشْعُرُ به، أو يَخْبُرُهُ بطريقة أخرى في الرحيل لَهُوَ أيضاً أكثر حتمية في بنيته وأكثر كشفاً لها. وهذه الحتمية والدقة السيميوطيقية تبدآن بذلك الحيوان الذي يركبه الشاعر، والذي، كَوْنُهُ ناقةً، يختلف بأقصى درجة من الدقة من حيث الجنس مع ذَكَرِ الناقة {الجمل} والذي ارتحلت عليه محبوبة الشاعر، الظعينة، وأقْصَتْ نفسها(١٢٤). إن زمن رحيل الشاعر وساعات الرحلة يجب كذلك أن تكون مختلفة عن تلك الخاصة بالظعينة، ذلك لأن ساعاته دائماً ما تكون ساعات الخطر والعواصف، في ظلام الليل أو في الحرارة المحرقة لساعات الذروة {الضحيانة}. إنه سوف يسمع من حوله أصداء مظلمة منذرة بالشرّ لصوت البومة؛ ذلك أن الحيوان الذي يركبه سوف يبدي اهتياجاً كما لو أن "قرينة" (شيطان أنثى) غامضة، انسلالية {كالقطة} كانت تلتصق بجانبه(١٢٥). {كما أنه} خلال رحلته لن يصل إلا إلى ماء يثير الغثيان(١٢٦). ولا يكون الشاعر على اتصال مضاعف مع الطبيعة فحسب، بل إنه يتحوَّلُ، من خلال سلسلة ممتدة على نحو واضح من التشبيهات التوسطية وأجزاء شبه موضوعاتية منتزعة من عالم الحيوان "غير المستأنس"، إلى ممثل لتلك الطبيعة غير المستأنسة والتي يجب أن يقاومها ويغزوها بطريقة أو بأخرى.

تصبح النظرة الذاتية العتبية للشاعر البدوي أكثر وضوحاً، بل تصبح تقريرية تماماً، عندما يكون شاعراً صعلوكاً. وحينئذٍ يكون متعلِّقاً، في عتبيته "المحكومة"، على نحو أكثر مباشرة بالطبيعة وروح الصحراء. ولما كان الشاعر الصعلوك محكوماً عليه بألا يباشر رحلته إلى خارج عتبيته، فهو يستغني حتى عن الحضور التوسطي للناقة. وبدلاً من ذلك، يستحضر أُخُوَّةَ ضواري الصحراء والحيوانات الباحثة عن طعام: الضبع، والنمر، والأفعى، وخصوصاً الذئب(١٢٧). وعلاوةً على هذا، فيمكن لشاعر ما حتى لو لَم يكن صعلوكاً، بوصفه مسافراً في الصحراء العتبية، أن يرفض أن يَقْرِيَ ذلك "المسافر" العتبي الآخر، أي الذئب(١٢٨). أما الرموز الأخرى المميزة للعبور العتبي في القصيدة، فتشمل ظلام الليل وصمته الذي لا يخرقه إلا نعيب البوم، ومن ثم قطبية ذلك الزمن العتبي،

وساعة وقت الظهيرة، وسراباتها وحرباواتها التي تسجد كما لو كانت مصلوبةً على الرمل.

ويقع الجزء الثالث للقصيدة في إطار أكثر اتساعاً موضوعاتيّاً، بل وأكثر ملائمة من كل النسيب أو الرحيل. إنه يمكن أن مديحاً "موجَّهاً لآخر"، والذي سوف يؤسس من ثم، بوصفه وحدة بنيوية، قسم المديح في القصيدة، أو أنه يمكن أن يكون تعبيراً عن "افتخار" شخصي، والذي يقود في معظمه إلى تأكيد جمعي / قبلي للقيمة، والبسالة، والشرف. وبهذا المعنى سوف يُعْرَفُ اصطلاحيّاً باسم الفخر. ويمكن لهذا القسم، من نواحٍ غير شخصية وشخصية على السواء، أن يتميَّز بوصفه ما بعد عتبي وإعادةَ توحُّد بصورة واضحة. لقد وصل الشاعر، ولَـمَّا يزل "عابراً"، إلى ما وراء زمن الهامشية ومكانها. لقد طرح وراءه الآن كل التباس "شكلي". ولهذا فإن مملكة الرموز والسيميوطيقا التي تستغرق الشاعر يجب أن تعكس اندماجه في روح الجماعة حتى عندما يكون في افتخاره لا يزال مؤكِّداً خصوصية "العتبية" السابقة وفرديته (فخره الشخصي).

وكما نعلم مسبقاً، يُعَدُّ الفرسُ من أكثر الموتيفات الثابتة برمزيتها الأيقونية على إعادة اندماج الشاعر البدوي. إنه الحيوان المقابل للناقة التي تُمَثِّلُ الحيوانَ التوسطيَّ العتبيَّ على نحو صارم. أما الصيد الفروسي، المتبوع بمأدبة جماعية، فهو أحد مظاهر إثبات الفرس سيميوطيقيًّا. فعلى سبيل المثال، يعطينا الشاعر المخضرم عَبدة بن الطبيب تتابعاً متماسكاً للعبور بصورة كاملة بنيويّاً في القصيدة رقم ٢٦ من المفضليات. إنها تبدأ بنسيب مختصر نسبيّاً، لتنتقل إلى رحلة ناقة معبَّر عنها بصورة حسنة، ثم تبرز من هذه العتبية الصريحة للرحلة، ملقية بالشاعر إلى صيد فروسي (الأبيات ٦٠-٦٥)، مسبوق بإشارة "دالَّةٍ" إلى هطول مُـخْصِب (البيت ٥٧) وبصورة حية رعوية عن طبيعة الصحراء، واعية تماماً بلا عتبيتها شبه الرعوية وحيويتها التصويرية المثيرة (البيتان ٥٨-٥٩)، والتي يمكن أن تكون مشتقة بسهولة من نسيب معلقة لبيد. وبعيداً عن تلك القصيدة الرعوية المُلْتَبِسَة، وبعد مشهد الصيد الفروسي[١٢٩]، يأتي مشهد المأدبة،

الذي هو من القوة موضوعاتيًّا وبنيويًّا على نحوٍ كافٍ لأن تستغرق باقي القصيدة (الأبيات ٦٦–٨١) . ويدلل هذا المشهد للمأدبة الوافرة "البلاطية" على خصيصة الاندماج فيه، وقد جاء مفصَّلاً على نحو مثير للذكريات والعواطف بموضوعة الفرس والمطاردة عبر الجملة الافتتاحية، "وقدْ غدوتُ وقرنُ الشمسِ مُنْفَتِقٌ"(١٣٠) .

من ناحية أخرى، يضع علقمة، الذي يسبق ابن الطبيب بثلاثة أجيال تقريباً، نظاماً مختلفاً في الترتيب التتابعي للتيْمات والموتيفات ما بعد العتبية ذات الفخر الشخصي، وكذلك الفخر الجمعي . ففي إحدى قصائده يضع علقمة صورة المأدبة البهيجة (الأبيات ٣٩–٤٥) قبل تشكيلة ختامية، جليَّة من حيث سيميوطيقيتها، من موتيفات بسالة محسوبة وكرم واعٍ بموقفه . وهنا، أيضاً، لا يستثني الشاعر موتيف الفرس (الأبيات ٥٢–٥٤)، على الرغم من أن ما في ذهنه هو المعركة (البيت ٤٦)، وليس المطاردة(١٣١) .

وفي تَوَحُّدٍ موضوعاتي آخر لما بعد العتبية والتوحُّد، كما توضِّحه قصيدة "صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى" لزهير بن أبي سلمى(١٣٢)، يندمج بمهارة إسقاطٌ أيقونيٌّ" ساكنٌ" لموتيف الفرس (الأبيات ٩–١١) في دينامية مطاردة فروسية (الأبيات ١٢–٢٩)، لكن هذا الاندماج يحدث فحسب كي يؤدي، على نحو مفهوم لنا الآن بصورة جيدة على الرغم من وضوح خطوط الاتصال والحواف الحادة للإرداف، إلى مَوْضَعةِ موتيف الاندماج ورفعه إلى ذروته، وهي المديح (الأبيات ٣٠–٤٥) .

وهناك سياقات مشابهة تتخذ صفة الثبات وتصبح أكثر وضوحاً في سيميوطيقية إعادة اندماجها وذلك في معلقة لبيد، حيث يتأثر الخروج من عتبية الرحيل - تقريباً بصورة مؤقتة وبالمعنى الشكلي، "بصورة انتقالية" - بفصل إضافي عن مأدبة ذات تأكيد شخصي، متبجِّح (الأبيات ٥٨–٦٢) . وهكذا فإن الأرض ممهدة تمهيداً حسناً، والشاعر يتقدَّمُ بأقوى منطق لإعادة الاندماج، وبطريقة مركَّبة سيميوطيقيّاً يعلن الشاعر نفسه بطلاً لقبيلته (البيت ٦٣)(١٣٣) :

وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَّتي   فُرُطٌ وِشاحِي إذْ غَدَوْتُ لِجَامُهَا

وتأتي الإشارة الأولى هنا من فعل "حَمَيْتُ"، والتي تستدعي بالضرورة إلى الذهن الأصالة القبلية وحُرمَةَ "الحِمَى" (١٣٤). ويتبع هذا الفعلَ "الحيُّ" (القبيلة)(١٣٥)، {والذي يعني} الواقع البدوي المحوري - وفكرة - الاندماج الاجتماعي. يُعَدُّ الشاعرُ المحاربُ في دور، أو موقف عقلي كهذا، لا عتبيًّا على نحو واضح، لا يختلف دور المحارب اليوناني {القديم} المدجَّج بالسلاح "hoplite"(١٣٦). وهكذا يكون أيضاً الشاعر العربي القديم محارباً بكامل سلاحه (شِكَّة). ويكون كذلك ممتطياً فرساً سريعة، وفي "انطلاقه في أول يوم" (إذْ غَدَوْتُ) مشاركاً بصورة ضمنية في البسالة الفروسية لصياد فارس. وهكذا نُعْطَى في بيت واحد فقط توجيهاً دلاليّاً وإشارة ضمنية إلى عبء المسؤولية البطولية الناضجة التي يؤكدها الدعمُ المادي "المدجج بالسلاح" لمحارب بأسلحته الكاملة، والفخرُ بفروسية الفرسان، وابتهاج "الانطلاق" إلى المعركة بالقدر نفسه إلى الصيد الفروسي. وكل هذه خصائص اندماجية قوية، وما بعد عتبية، وقِيَمٌ ممتدةٌ من ثم إلى حدٍّ أبعد ومسهبةٌ فيما بقي من القسم النهائي من معلقة لبيد (الأبيات ٦٤-٨٣).

يَتَمَيَّزُ المدحُ الموجَّهُ إلى آخر بصورة كلية، وخصوصاً ذو التنوع "الملكي"، والذي يمثِّلُ في القصيدة "وُصُولاً" شخصيًّا أو "عَوْدَةً إلى الوَطَن"، على نحو أكثر اطراداً بالتجائه إلى سيميوطيقا القوة الملكية، مع تأكيد قوة ذلك التجدد النباتي الدوري. ويختلف هذا الوصول/العودة إلى الوطن، في محوره الرمزي، بصورة جذرية عن التداعيات مع "المنزل" "hearth" و"الرحم" والتي تميز النسيب بحلم يقظة ارتجاعي وحلم اندماج ومزج بما كانه المرء ذات مرة. ويقابل المنزل والرحم بوصفهما رمزين أنثويين وأموميين على نحو حاد رموز القوة في المديح؛ فهذه ليست رموزاً ذكورية فحسب بل أبوية على نحو جوهري. وتشرح القطبية الرمزية بين النسيب والمديح (وخصوصاً الملكي) جانباً مهمّاً أبعد لقطبية سيميوطيقا ما قبل العتبية وما بعدها في البنية الثلاثية للقصيدة. وهكذا فإن النابغة الذبياني، في محاولة استعادة عطف ملك الحيرة، النعمان بن المنذر، ومعاودة دخول البلاط، وذلك في قصيدته "يَا دَارَ مَيَّةَ"، بما هي ذروة مدحه، يستخدم الفرات

الغني بالماء وقاذف العواصف، {أي} فورة غضبه المدمرة ووعده بالخصب على السواء. وهكذا يَتِمُّ تَرْمِيزُ كُلٍّ مِنْ ممارسة الملك للقوة دون حدود وكرمه المبرهن عليه نحو أولئك الذين يعطف عليهم. إن الملكَ، والذي يفوقُ في تمثيل الشاعر الفراتَ نفسَهُ، هو ماءُ الحياة. إنه، التيار الملكي، هو كذلك المظهر الكافي للدولة. ولهذا فإن حضور سفينة في هذه الاستعارة/القصة الرمزية لكل القوة القابضة ليس إشارة إلى شكل الحكم/المجتمع أو الدولة ولكن إلى هشاشة حظوظ الفرد الذي يبحر في "تيار" القوة الملكية والذي يجد، بوصفه المجدِّف/مدير الدفَّة، "بَعْدَ التعَبِ وَالعَرَق" سبيلَه كما يجد، بصورة استدلالية، طريقه إلى العطف الملكي(١٣٧).

وعندما يَمدحُ كُثيِّرُ عزَّة، من الحقبة الأموية (ت ١٠٥هـ/ ٧٢٣م)، الخليفة عبدالعزيز ابن مروان، فإنه يتبنَّى الاستعارة العتيقة نفسها ولكنه يستبدل بالفرات النيل. ومن هنا يتحوَّل عبءُ معنى الاستعارة بالضرورة ـ وبعرض قصدي للمرونة ـ من القوة إلى الخصوبة والسخاء، والذي يثبت بالتالي من خلال الرمزية المصرية للنهر بصورة متميزة(١٣٨).

وفي كل تنويع للاستعارة، فإن الملك الممدوح، ومعه نقطة الوصول عبر إعادة الاندماج، هو الطبيعة نفسها. فالملك لا يؤمِّنُ الخصبَ والازدهارَ فحسب، بل إنه تجسيم لهما. وهكذا يعبِّرُ النابغة الذبياني، مرة أخرى، وهو يتكلَّمُ عن وَلِيٍّ نعمته النعمان بن المنذر، والمَكْنِيِّ هنا بأبي قابوس، عن نفسه على نحو نموذجي أصلي كليًّا(١٣٩):

فَإنْ يهْلِكْ أَبُو قَابُوسَ يَهْلِكْ رَبِيعُ النَّاسِ وَالشَّهْرُ الحَرَامُ
وَنُمْسِكُ بَعْدَهُ بِذِنابِ عَيْشٍ أَجَبِّ الظَّهْرِ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ

وهنا تجمع الرمزية النباتية للمَلَكِيَّة، الخاصة بملك عربي للصيد Arabian Fisher King، إذا جاز التعبير، وضوح النموذج الأصلي بالشرط البدويِّ الماديِّ لِمُرَبِّي الإبل. وهكذا، أيضاً، سوف يخاطب شاعر جدُّ متأخر هو سبط بن التعاويذي (ت ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م) الخليفة الناصر لدين الله في مناسبة اعتلائه العرش بوصفه "مُبيد ضيوف العدو" من خلال صفة "مُبيد العِدَا" والتي يمكن أن تترجم كذلك ضمنيّاً بأنها تعني

"ذلك الذي يحطِّم - أو يزيل - ألواحاً حجرية تغطي الآبار". ثم ينتهي الشاعر إلى الابتهال النعتي: "يَا قَاتِلَ الْمَحْلِ نَدَاهُ"(١٤٠).

وفي النهاية، تميل الدورة البنيوية الثلاثية، داخل المدى الرمزي لقصيدة المدح العربية الكلاسيكية، إلى أن تكتمل، بصورة صريحة أو ضمنية، بصدًى لبداية القصيدة يتردَّد في المعادلة أو المقارنة بين منزلين مهجورين: الأول هو المنزل "المفقود" في النسيب، والآخر هو المنزل "المستعاد" في المديح. ويعبر أبو تمام، بحدَّته المفهومية والأسلوبية المتميزة، عن هذا الاعتماد البنيوي المتبادل بصورة اقتصادية ومؤثرة بالدرجة نفسها تقريباً وذلك عندما يبتكر "صيغته" - أو إبيجراماته - في الرحيل(١٤١). إنه يقول عن وَلِيِّ نعمته الممدوح، قائد جيش الخليفة، أبي سعيد(١٤٢):

طَابَ فِيهِ الْمَدِيحُ وَالْتَذَّ حَتَّى فَاقَ وَصْفَ الديارِ وَالتَّشْبِيبَا

وهكذا يكتمل وصول الشاعر، ذلك أنه {وصول} نجح في التغلب على المعنى العتيق للفقد الذي كان عِبْءَ النسيب.

* * *

هوامش الفصل الأول

١- من المثير أن نرى، من وجهة النظر النقدية العربية المفضَّلة في مسألة التجنيس الأدبي، أن س. د. لويس يستخلص من "الملحمة الأولية" الأوربية الوسيطة والتقاليد البطولية البلاطية الأدبية نظريةً للمدى الموضوعاتي الذي يقترب إلى حَدٍّ كبير من القصيدة العربية الكلاسيكية، التي هي أيضاً شكل متطور داخل أخلاق اجتماعية أرستقراطية (خاصة)، وهي إما "بلاطية" على نحو مباشر أو بمعنى قبلي أوسع احتفالية وشعائرية (وهو ما يقترب بها بالتالي مما نعنيه بالبلاطي). وهكذا، يكتب لويس: "في السطر ٢١٠٥ وما يتلوه [من قصيدة بيولف *Beowulf*] لدينا أداء يقوم به هروثجار **Hrothgar** نفسه. ونحن نعلم أنه أحياناً (*hwilum*) ينتج *gidd* أو *lay* كانت *sop* و *sarlic* (حقيقية ومأساوية)، وأحياناً قصة عجائب (رقْيَة **sellic**)، وأحياناً، وهو يرزح تحت أغلال الزمن، كان يبدأ في تذكر شبابه، تلك القوة التي كانت له في المعركة؛ كان قلبه يتضخم داخله وهو يتذكر فصول الشتاء المتلاشية. وقد ذكر البروفسير تولكين **Tolkien** أمامي أنه يرى أن هذا الوصف ينطبق على المدى الكامل للشعر البلاطي، الذي يمكن أن تتميز فيه الأنواع الثلاثة للقصيدة –التأسي على عدم دوام الحال ....، وقصة المغامرات الغريبة، و"الحقيقي والمأساوي" ....، والتي هي وحدها ملحمة حقيقية (**مقدمة للفردوس المفقود** [نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٩م]، ص١٥–١٦). وليس من قبيل الاهتمام العابر أن ما يشخصه لويس وتولكين بوصفه "المدى الكامل للشعر البلاطي" هو بالتحديد المُدى الكامل للقصيدة العربية. وعلاوة على هذا، فإن القصيدة، أيضاً، تطرح "توترات - تجنيسية" بين الغنائي والدرامي–الملحمي. إن الأقسام الثلاثة الرئيسة للقصيدة (النسيب، الرحيل، والفخر أو المديح) هي في الوقت نفسه الموضوعات الشعرية البلاطية الثلاثة. وفي الحالة العربية، مع ذلك، تجمع القصيدة كل العناصر الثلاثة: إنها كاملة، ولكنها تنطوي على التوتر الثلاثي الذي لا يمكن تَجَنُّبُه.

٢- الجاحظ، **كتاب الحيوان** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٨م)، مج٣، ص ١٣١. ويلحظ بحق ولفهارت هاينركس **Wolfhart Heinrichs** أن عبد القاهر، الذي يقتبس كذلك من الجاحظ، يعني مصطلح التصوير لديه "التشكيل" ("*Gestaltung*"). انظر (هاينركس ١٩٦٩م)، ص٧١. ولكن الجمع بين هذه المصطلحات الثلاثة: {صناعة، نسج، تصوير} يبدو حينئذٍ، أيضاً، أمراً شائعاً في زمن عبد القاهر الجرجاني؛ انظر **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ص٣٤. وعلى نحو مختلف، بالنسبة إلى السفسطائي المتأخر هرموجينس **Hermogenes** (عن الأفكار)، كانت الأفكار (وتحديداً "المعاني" العربية) صفات عامة موجودة في الإنشاء وليست خاصة بمؤلف مفرد. انظر جورج أ. كيندي، **البلاغة اليونانية تحت {حكم} الأباطرة المسيحيين** (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٣م)، ص٩٧. وعلى نحو أكثر تحديداً، ينبغي أن تكون "المعاني" متطابقة مع *topoi* (موضوعات **topics**) البلاغة الكلاسيكية، حيث يناظر "علم الموضوعات" "**topoi**" "علم المعاني" العربي. ويلحظ

إرنست روبرت كورتيوس R.E . Curtius أنه "بصورة أصيلة، إذن، تكون الموضوعات مُعينات على تأليف الخطب. إنها، كما يقول كوينتليان (V, 10, 20 ،) "خزائن لتدريبات الفكر" (argumentorum sedes")، وبالتالي يمكن أن تخدم هدفاً بعينه" . انظر لكورتيوس **الأدب الأوربي والعصور اللاتينية الوسيطة**، ترجمة ويلارد ر. تراسك W. R. Trask (نيويورك: هاربر وررو، ١٩٦٣م)، ص٧٠.

٣ـ أبو الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ط٣، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م)، ص١٩. {وهذا الفهم للمعاني بوصفها "الأدوات الأولية" هو ما فهمه عبد القاهر الجرجاني من عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق"، انظر إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، طبعة مزيدة ومنقحة، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص٤٣٠–٤٣١ ـ المترجم}.

٤ـ أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين** (إستنبول: مطبعة محمود بك، ١٣٢٠هـ/ ١٩٠٢م)، ص٥١.

٥ـ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٥م {كذا والصحيح ١٩٥٦})، ص٥. {ولعل المؤلف يقصد هنا ما يراه ابن طباطبا من "نتيجة" جيشان فكر الشاعر بشعره أن تصبح "كسبيكة مفرَغة من جميع الأصناف، ... ، وكطيب تركَّبَ عن أخلاطٍ من الطيب كثيرة". انظر كتاب عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص١٤ـ المترجم}.

٦ـ من أجل مناقشتي بعض الجوانب وثيقة الصلة بنظرية صامويل جونسون الكلاسيكية الجديدة في مقابل المداخل النقدية العربية الكلاسيكية الجديدة المناظرة لها والصياغات النصية الفعلية، انظر لكاتب هذه السطور "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، "Arabic Poetry and Assorted Poetics" في مالكولم هـ. كير Kerr. H.M ، محرر، **دراسات إسلامية: التقليد ومشكلاته** *Islamic Studies: A Tradition and Its Problems* (ماليبو، كاليفورنيا: منشورات أونديناء، ١٩٨٠م)، ص١٠٩–١١٠.

٧ـ ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٣ (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣م)، مج١، ص١٢٨. وانظر، على سبيل المثال، قوله إن "سماع الكلمات مثل رؤية الصور" في سياق تسمية سيمانيديس الكيوسي " Simonides of Ceos الرسم شعراً غيرَ منطوقٍ والشعرَ رَسْماً مَنطوقاً"، وهو تعبير كثيراً ما اقْتُبِسَ وله جاذبية هائلة لأن يُوضعَ في أمثال عبر العصور. (بلوتارخ، **الأخلاق** ٣٤٦، مكتبة لوب Loeb الكلاسيكية، مج٤، ص٥٠٠–٥٠١). {وسيمانيديس هو الشاعر الغنائي اليوناني ٥٥٦؟–٤٦٩؟ ق. م المولود في جزيرة كيوس Keos المعروفة الآن باسم كيا Kea ـ المترجم}.

٨ـ الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٦٣–٦٤. ومهما يكن من أمر، فإن مناقشته "المعنى" بوصفه ليس مجرد شيء يظل معزولاً في أمثلة بعينها للألفاظ ولكن بوصفه شيئاً يتحدَّد بالسياق النحوي والسياق الأسلوبي على السواء، وهو ما يسميه النظم، تشير {، أي المناقشة،} إلى أن فهمه لإنتاج المعنى تجاوزت فهم معاصريه

(المرجع السابق، ص٨٠ وما بعدها). وقد التفت محمد مندور، الذي كان يدرس في فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية، إلى الإمكانات النظرية للنظم عند عبد القاهر الجرجاني (**في الميزان الجديد**، ط٣، [القاهرة/الفجالة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، (١٩٦٣م)]، ص١٨٨-١٨٩، ١٩٠-٢٠١). انظر كذلك إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** (كذا)، ط٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م)، ص٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٤. وهذه الإشارات وغيرها إلى نظرية النظم قد أعاد النظر فيها كمال أبو ديب في **نظرية الجرجاني عن الصورة الشعرية** (وورمينستر، إنجلترا: أريس وفيليبس، ١٩٧٩م)، ص٢٤-٣٨ بخاصة.

٩- انظر دراسة ج. كريستوف بُرْجِل Bürgel المفصَّلة عن مشكلة الحقيقة في الشعر العربي: "أفضل الشعر أكذبه: جوهر الخلاف الأدبي وأهميته في العصور الوسطى العربية في ضوء النظر المقارن"، ***Oriens***، ٢٣ (١٩٧٤م): ٧-١٢.

وينبغي أن تتميز مناقشة مشكلة "الصدق في الشعر" من مناقشة "الحقيقة في الشعر"، حتى لو كان الفرق قد يبدو مجرد وجهة نظر أو جانب من النظر إلى المشكلة. ويوشك موضوع الحقيقة أن يقودنا إلى أبحاث ذات خلفية تاريخية وميتافيزيقية، في حين يبدو موضوع "الصدق" أكثر أدبية، كوننا نتناوله عبر النقد العملي وعلم النفس قبل الميتافيزيقا، وضمنياً في النهاية عبر ما يسمَّى الآن التجربة الشعرية. وقد ناقش هنري بيري H. Peyre الصدق في الأدب الغربي في عمله، **الأدب والصدق** (نيو هافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٦٩م). {ونلحظ أن المؤلف ذكر مصطلحين مهمين هنا معاً: المفارقة "irony" والتناقض الظاهري "paradox" وهما مصطلحان مهمَّان في الكتاب كما أن ثمة مشكلة، تتعلَّق بترجمتهما إلى العربية. وللمؤلف مقالة مهمة، اشرنا إليها في دراستنا عن المؤلف في صدر الترجمة الراهنة، وهي بعنوان "الاصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى". وقد أشار المؤلف إليها في هامش ٩٤ من الفصل الثاني أدناه. ولهذا كله قد يكون مفيداً أن نعرض لهما بشيء من التوسع. فمحمد عناني يترجم المصطلح الأخير بـ "مفارقة" في حين يترجم المصطلح الأول بـ "التورية الساخرة"، انظر له (**المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي** [القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ١٩٩٦م]، ص٣٦-٣٧، وص٧٥ من الدراسة. أما إبراهيم فتحي فيترجم المصطلح الأول بـ "تناقض ظاهري" والثاني بـ "مفارقة (تَهكم سخرية)"، انظر له، مُعدّ، (**معجم المصطلحات الأدبية** [القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م]، ص٨٨، وص٢٢٣-٢٢٤). وسوف نلتزم بما أثبتناه في المتن من أجل الوضوح والالتزام، ولأن معظم الكتاب العرب المعاصرين يتبعون الشيء نفسه. وتشير المعاجم الإنجليزية إلى المصطلحين، وأحياناً إلى "المفارقة" فحسب. ومن الواضح أن عنصر التهكم السخرية وارد في هذا المصطلح الأخير بصورة أساسية، كما أنه مستخدم في الأعمال الإبداعية أساساً، منذ جمهورية افلاطون، وسقراط في محاورات افلاطون، ولدى كتاب آخرين كثيرين مثل دانتي، وتوماس هاردي، وتشوسر، وشكسبير، ولورد بايرون، وتوماس مان،

والمتنبي، وإبراهيم عبد القادر المازني. أما "التناقض الظاهري" فأصله يعود إلى وجهة النظر التي تتعارض والراي المقبول. وحوالي منتصف القرن ١٦ الميلادي اكتسبت الكلمة معناها الشائع الآن: عبارة متعارضة تعارضاً ذاتيًا (وحتى بصورة لا معقولة)، وعند التأمل فيها عن قرب يتم اكتشاف أنها تحتوي على حقيقة تعادل بين الأطراف المتقابلة المتصارعة، سواء في عبارات إبيجرامية أو في أبنية أكثر تعقيداً مثل قصيدة كاملة. وقد افاض في استخدام التناقض الظاهري الشعراء الميتافيزيقيون، وخصوصاً دُن ومارفل، مثلاً في قصيدته بعنوان "الحديقة" التي تعتمد على فكرة تناقضية ظاهرية مركزية. كذلك يعد ت. س. إليوت من الشعراء الذين يستخدمون التناقض الظاهري على نحو مدهش. وقد اقترحت بعض النظريات النقدية (النقاد الجدد تحديداً) أن لغة الشعر هي لغة التناقض الظاهري. فهنا يتميز "التناقض الظاهرية" بالبعد النقدي إلى جانب البعد الإبداعي مقارنة بـ"المفارقة" التي تبدو مستخدمة اساساً في الإبداع كما أشرنا. وقد تعمَّق هذه الفكرة بإقناع كلينث بروكس في كتابه المعروف **الإناء المُحْكَم الصنع: دراسات في بنية الشعر** (١٩٤٧م). وينطوي المنطق النهائي للنقد التفكيكي على حالة تناقضية ظاهرية للامور، ذلك ان نقداً مثل هذا يقترح أن معنى اي نص هو في شك بصورة لا نهائية، ومن ثم، يتبع هذا أنه باستخدام اللغة في نص "آخر" كي يفسر معنى النص الأول ولغته فإن معنى النص الثاني هو، في حد ذاته، في شك بصورة لا نهائية - وهلم جرا. (انظر كَدن، **معجم المصطلحات الادبية والنظرية الادبية**، ط٣، ميدل إسكس: كتب بنجوين، ١٩٩١م)، ص٦٧٧-٦٧٩]. وفي نص من هذا الكتاب أورده رامان سلدن، انظر له (**نظرية النقد من الافلاطون إلى الوقت الحاضر، مختارات للقراءة** [لندن ونيويورك: لونجمان، ١٩٨٨م، ط ١٩٩٢م)، ص٢٩٧-٢٩٩]، يرى بروكس (ص٢٩٧) حقًّا "أن التناقضات الظاهرية تنبع من الطبيعة المطلقة للغة الشاعر: إنها لغة تقوم فيها الإشارات الدلالية الضمنية بدور مساوٍ في قيمته للدور الذي تقوم به الإشارات الدلالية الصريحة". وفي نهاية النص يعود بروكس إلى ذكر المصطلح نفسه إلى جانب مصطلحات أخرى، "مثل "الغموض" و"تعقد المداخل"، واكثرها تكراراً، وربما اكثر إزعاجاً للقارئ"، على حد تعبير بروكس، "المفارقة". ويختم بروكس نصه هنا بقوله (ص٢٩٩): "أسارع بان اضيف أنني لا اتَحيَّزُ إلى هذه المصطلحات في حدِّ ذاتها. فربما تكون غير دقيقة. وربما تكون مضلِّلة. وفي هذه الحالة نامل ان نستطيع في النهاية ان نشتغل عليها لجعلها أفضل". وفي تعليق سلدن (ص٢٩٠) السابق على إيراد نص بروكس، على مدخل بروكس واستخدامه "التناقض الظاهري" في عمله، يرى انه "بهذه الطريقة يحتفظ الشاعر بكل من التعددية والوحدة في القصيدة. وأن نقبل أن تعددية النص يمكن أن تجُورَ على الحدود الصارمة لبنية القصيدة فأمر غير قابل للتفكير بالنسبة إلى النقاد الجدد". -المترجم}.

١٠- أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، **ديوانه**، تحقيق حسين {كذا والصحيح "حسن"} كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م) مج١، ص٢٠٩. وربما فهم هيلموت ريتر **H. Ritter** البيت على نحو أكثر حرفية في ترجمته إياه {إلى الألمانية}. ومع ذلك، فاكثر من أي شيء يتبع ريتر المعنى الذي

قصده عبد القاهر الجرجاني، والذي يضع في حسبانه المعايير البلاغية المطبقة على قصيدة الذم المباشرة (عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **أسرار البلاغة** لعبد القاهر الجرجاني، ترجمة هيلموت ريتر [فيسبادن: دار نشر فرانتز شتاينر، ١٩٥٩م]، ص٢٩١). وفي قراءة أخرى معروفة لديّ، وإن كان مصدرها، مع ذلك، لم يعد تحت يدي، يتحوّل الفعل (يُلْغي)، عن قصد واضح، ليصبح (يُغْني)، ومن ثم يعيدُ بيتَ البحتري إلى المعايير البلاغية الثابتة. {والحقيقة أن الطبعة التي بين يدي من الأسرار وهي بتصحيح الشيخ محمد عبده وتعليق السيد محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، د. ت) يرد فيها البيت (ص٢٣٥) برواية الشطر الثاني: "في الشِّعْر يَكْفِي عَنْ صِدْقه كَذِبُهْ"، وأورد رشيد رضا رواية أخرى في الهامش: "وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِه كَذِبُهْ". وقد أورد عبد القاهر البيت في سياق مناقشته مسألة "بناء الشعر والخطابة على التخييل لا المعقول". وهو يورد (ص٢٣٦) القول المناظر لبيت البحتري؛ أي "خير الشعر أكذبه"، وكذلك المقابل له؛ أي قولهم: "خير الشعر أصدقه"، وبيت شعر آخر في المعنى نفسه. ويذهب عبد القاهر إلى أن مقولة الكذب في الشعر، والتي تعني التخييل وفرصة الإبداع للشاعر والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل، تتجاوز الكذب على الحقيقة، فهي "أولَى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نَوْعَيْ الشعر"، على حدّ تعبيره في الصفحة نفسها ـ المترجم}.

١١ـ وليام شكسبير، **كما تحب**، الفصل ٣، المشهد ٣.

١٢ـ جيوفاني باتيستا ڤيكو، **العلم الجديد**، تحرير فاوستو نيكولوني F. Nicoloni (باري: جيوس. لاترتسا وفيجلي، ١٩٢٨م)، مج١، ص١٤٦ (٣٦٧)، وص١٥٠ (٣٨٣): "عن مادة الكذب الصحيح والاستحالة المقبولة". {كان ڤيكو ١٦٦٨–١٧٤٤م باحثاً وفيلسوفاً إيطاليًّا أهم أعماله العلم الجديد (١٧٢٥م)، ويعده كثير من الباحثين الرائد الطلعة للدراسات التاريخية الحديثة. آمن ڤيكو، في مقابل تأكيد معظم الباحثين في زمنه العلمَ والرياضيات، بأن التاريخ أكثر الدراسات القابلة للمعرفة. فنحن نستطيع حقًّا أن نعرف فقط ما قد صنعناه، والتاريخ هو شيء قد صنعناه بأنفسنا. وقد سعى ڤيكو إلى أن يجد تشابهات بين الحقب المختلفة، وقوانين التطور التاريخي المشتركة بين كل الحضارات. وقد أشرنا، في دراستنا عن المؤلف، إلى أبعاد أخرى لفكر ڤيكو وتأثيره في النقد المعاصر ـ المترجم}.

١٣ـ انظر، على سبيل المثال، مراجعة لتعريفات الشعر العربي تدور حول هذا المفهوم بقلم بنت الشاطئ في كتابها **الحياة الإنسانية عند العرب** (القاهرة: المعارف: ١٩٤٤م)، ص ٣٢–٣٣.

١٤ـ هوراس، الهِجائيات، الرسائل وفن الشعر، مكتبة لوب Loeb الكلاسيكية، ص٤٥٢–٤٥٣. والجدل كله حول المسألة مقدَّم في الأبيات الستين المفردة الأولى وقد ناقشها وليام ك. ويمزات، الإبن، وكلينث بروكس في **النقد الأدبي: تاريخ موجز** (نيويورك: كنوبف Knopf، ١٩٦٥م)، ص٨١–٨٢.

١٥ـ انظر الجاحظ مقتبساً في ابن رشيق، **العمدة**، مج١، ص٢٥٧. {وقد نقلت العبارة عن **البيان والتبيين**. للجاحظ، تحقيق فوزي عطوي، بيروت: دار صعب، ١٩٦٨م، ج١، ص٤٩ ـ المترجم}.

١٦ـ انظر الفصل الراهن، القسم ١ .

١٧ـ أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق جعفر الكتاني (بغداد : دار الرشيد للنشر [سلسلة كتب التراث]، ١٩٧٩م)، مج١، ص٢١٥ . ومن أجل مناقشة الحاتمي في إطار المدى الواسع لنقد القصيدة العربية، انظر ج . فَنْ خيلدَرْ، **ما وراء البيت الشعري: { كلام } نقاد الأدب العربي الكلاسيكي عن تماسك القصيدة ووحدتها** (ليدن : إي . ج . بريل، ١٩٨٢م)، ص٨٢–٨٩ .

١٨ـ البين ليسكي، **تاريخ الأدب اليوناني**، ترجمة جيمس ويليس وكورنيليس دي هير (نيويورك : كراويل، ١٩٦٦م)، ص١٣٧ .

١٩ـ كان هذا القسم معروضاً تحت عنوان "ما وراء ابن قتيبة : البنية الرسائلية للقصيدة الكلاسيكية العربية" في **ندوة للجمعية الشرقية الامريكية** في نيوهافن، كونيتيكت، مارس ١٩٨٦م . وقد ظهر نصه الكامل في ترجمة عربية هي " ابن قتيبة وما بعده : القصيدة العربية الكلاسيكية" ، في **فصول** ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص ٧١–٧٨ .

٢٠ـ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م)، مج١، ص٧٤–٧٥ . {والنص منقول من ابن قتيبة، **الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء**، حقّقه وضبط نصه ووضع حواشيه مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، بيروت : منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م، ص٢٠ـ المترجم} . والتالي هو النص الكامل الذي لا يزال نصاً أساسياً لهذا المقطع وثيق الصلة بالموضوع من ابن قتيبة :

" وسمعتُ بعضَ أهلِ الأدبِ يذكرُ أنَّ مُقصِّدَ القصيدِ إنَّما ابتدأ فيها بذكرِ الديارِ والدمَنِ والآثارِ فَبَكَى وَشَكَا وخاطَبَ الرَّبْعَ وَاسْتَوْقَفَ الرَّفيقَ لِيَجْعَلَ ذلكَ سَبباً لِذِكْرِ أَهْلِها الظاعنينَ (عنها) إِذْ كَانَ نازلةُ العَمْدِ في الحلولِ والظَّعْنِ عَلَى خِلافِ مَا عَليهِ نازلةُ المَدَرِ لانتقالهِمْ عَنْ مَاءٍ إلى مَاءٍ وَانتجاعِهِم الكلأ وَتتبُّعِهِم مَساقِطَ الغَيْثِ حيثُ كانَ .

ثُمَّ وَصَلَ ذلكَ بالنسيبِ فَشَكَا شِدَّةَ الوَجْدِ وَأَلَمِ الفِراقِ وَفَرْطِ الصَّبَابَةِ وَالشَّوْقِ لِيُمِيلَ نَحْوَهُ القُلوبَ وَيَصْرِفَ إليهِ الوُجُوهَ وَيستدعي (بِهِ) إصغاءَ الأسماعِ (إليهِ) لأنَّ التشبيبَ قريبٌ مِنَ النفوسِ لائطٌ بالقلوبِ . . . .

فإذا (عَلِمَ أنَّهُ قَد) استَوْثَقَ مِنَ الإصغاءِ إليهِ وَالاستماعِ لَهُ عَقَّبَ بِإيجابِ الحقُوقِ فَرَحَلَ في شِعْرِهِ وَشَكَا النَّصَبَ والسَّهَرَ وَسُرَى الليلِ وَحَرَّ الهجيرِ وَإِنْضَاءَ الراحلةِ وَالبعيرِ .

فإذا عَلِمَ أنَّهُ (قد) أَوْجَبَ عَلَى صَاحِبِهِ حَقَّ الرَّجَاءِ وَذِمَامَةَ التأميلِ، وَقَرَّرَ عندَهُ مَا نَالَهُ مِنَ المَكارِهِ في المسيرِ بَدَأَ في المديحِ " .

وأما التعريفات العربية المبكرة لبنية القصيدة، فهي إما غير محكمة الصياغة أو نابعة من البنية الثنائية

للقصيدة البلاطية ما بعد المتنبي، والتي لم تعد تعطي دوراً بنيوياً لقسم الرحيل، فيما عدا كونه أحياناً موتيف انتقال من النسيب إلى المديح غير مستقر او ملمح إليه. ويعطي فَنْ خيلدَرْ مسحاً شاملاً لهذه الإشارات والصياغات النقدية (**ما وراء البيت الشعري**، وبخاصة ص٣٦-٣٧، ٤٣، ٨٢، و١١٥؛ وهذا الموضع الأخير ليس سوى إعادة صياغة من قبل ابن رشيق لصياغة ابن قتيبة). وعلاوة على هذا، وحتى عندما تتحوَّل الفلسفة العربية في عصرها الذهبي إلى الشعرية الأرسطية، وذلك حين كان عليها ان تواجه إشكالية البنية الثلاثية للتراجيديا (كلمة التقديم prologue، والواقعة episode، والخروج exode)، والموازاة مع القصيدة والتي تنتج من هذه المقابلة لا تاخذ في الحسبان قسم الرحيل، كون القسم الثاني من القصيدة أصبح الآن هو المديح، والثالث هو الحكمة، والتي في مستوى أعمق من البنية ينبغي ألا تنفصل عن القسم الثاني، وهكذا تكون القصيدة في النهاية مصبوبة في شكل ثنائي (فَنْ خيلدَرْ، المرجع السابق، ص١٦٦ وما بعدها). ومع ذلك فإن القرطاجني (ت ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)، أكثر الأرسطيين إخلاصاً في هذه المدرسة، هو كذلك الأكثر انطلاقاً من مفهوم القصيدة ما بعد المتنبي، وبالتالي من الفكرة الثنائية للبنية، وذلك حتى لو كان فَنْ خيلدَرْ يَسْتَشِفُّ في عبارة القرطاجني "في عَطْفِ أعِنَّة الكلام إلى المديح" الوعي بأن استخدام "أعِنَّة" هنا يمضي فيما وراء كونها مجرد استعارة للرحيل المفقود. ونحن يمكن أن نكون واثقين من شيء واحد، مع ذلك، وهو ان إدراك القرطاجني لما هو متروك من الرحيل أيًّا كان يُعَدُّ جزءاً وقسماً من الوظيفة أو الغرض النظري للنسيب. فبالنسبة إلى القرطاجني تطل البنية الكلية للقصيدة بالتالي ثنائية، مع ذكرى بعيدة {لقسم الرحيل} لا وظيفة لها ذات شكل أكثر كلاسيكية. انظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد حبيب بن خوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، ص٣٠٤-٣٠٥؛ وفَنْ خيلدَرْ، **ما وراء البيت الشعري**، ص١٨٣-١٨٥.

٢١- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، مج١، ص٧٥.

٢٢- إن مصدر بعض سوء الفهم الخاص بنص ابن قتيبة يبدو في عدم قدرة ناقديه على التفريق بين الصحة الفيلولوجية {الصرفية} والبلاغية في تحديد المصطلحات. وهكذا يعتقد جوستاف ريختر G. Richter في أن ابن قتيبة كانت تقوده اعتبارات "فيلولوجية" في ربطه كلمة "قصد" بالصياغة البنيوية والموضوعية: "فالمرء يلاحظ كيف يحاول صاحبنا الفيلولوجي (التأكيد من صنعي) أن يختزل غرض القصيدة من اسمها قصيدة"، انظر {لريختر}: ("حول تاريخ ظهور القصيدة العربية القديمة"، **مجلة الرابطة الألمانية وبلاد المشرق** ٩٢، ن. س. ١٧ [١٩٣٨م]: ص٥٥٤-٥٥٥). ومع ذلك فمن المهم أن نتذكر أن ابن قتيبة في هذه المرحلة بلاغي قبل أن يكون فيلولوجياً ("صاحبنا الفيلولوجي" كما يدعوه ريختر بتواضع إلى حد ما)؛ وبوصفه بلاغياً "يفسِّر" بصورة صحيحة ما يمكن ان يكون قد أخطأ {تفسيره} بوصفه فيلولوجياً. وقد لا يكون سيبجر بونابكر S. A. Bonebakker، أيضاً، في تلخيصه بعض وجهات النظر الأساسية المماثلة (جولدتسيهر، جب)، استطاع أن يتجاوز وجهة النظر المقبولة عن أن

مناقشة ابن قتيبة للقصيدة هي جانب من مناقشته الفيلولوجية. انظر مقالته "الشعراء والنقاد في القرن الثالث للهجرة"، في جوستاف فون جرونباوم، محرِّر، **المنطق في الثقافة الإسلامية الكلاسيكية** (فيسبادن: أتو هاراسوفيتس، ١٩٧٠م)، ص٨٥-١١١. وهكذا كان الفريد بلوخ A. Bloch اقرب إلى حقيقة الأمر عندما ربط مصطلح قصيدة بالغرض البلاغي المخصوص للتنوع الشكلي لقصيدة الرسالة المصنفة على هذا الأساس (*Botschaftsgesatz*). وهو يلخص مناقشته بتأكيد ذاتي عظيم، ولأسبابه الخاصة يشترك في اتهام الفيلولوجيين العرب: "ولا تعني القصيدة إذن في الأصل هذا الشيء على وجه الخصوص الذي وصفه علماء اللغة العرب فيما بعد بأنه القصيدة الطويلة "الكاملة" التي كانت تبدأ بالنسيب" (ألفريد بلوخ، "القصيدة"، **دراسات أسيوية، مجلة الرابطة السويسرية لرابطة علوم آسيا** ٢ [١٩٤٨م]: ص ١١٧، و١٢٢).

{وقد عرضنا لمقالة بلوخ تلك، وتقسيمه القصيدة العربية القديمة، انظر لكاتب هذه السطور، **الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية**، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م، ص٤٨-٥٠، المترجم}.

٢٣- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص٧٨، ١٢٦. وأنا أوافق فنْ خيلدرْ في افتراض أن ابن طباطبا هو المصدر الأقدم للمقارنة بين القصيدة والرسالة. ويقترح فنْ خيلدرْ كذلك أن هذه المقارنة صادرة من حقيقة أنه في القرنين الثامن والتاسع تطوَّرَ فَنُّ كتابة الرسالة في اتجاهات تكشف عن موازاة شكلية مع القصيدة (**ما وراء البيت الشعري**، ص٥٦-٥٧).

٢٤- قد يكون الجاحظ قد أسَّسَ بشكل ضمني، إن لم يكن على نحو صريح، موازاةً بين القصيدة والخطبة، وذلك عندما كان يشرح علوَّ مكانة الخطيب بناء على تكاثر الشعراء تكاثراً (مخزياً؟) {فَلَمَّا كَثُرَ الشعرُ والشعراءُ واتخذوا الشعرَ مكسبةً ورحلوا إلى السوقة وتسرَّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيبُ فوق الشاعرِ (**البيان والتبيين**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت: دار صعب، ١٩٦٨م، ج١، ص١٣٤) - المترجم} مع الإشارة بوضوح إلى الوظيفة الخطابية لكلٍّ من النوعين الأدبيين. انظر **البيان والتبيين**، ط٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م)، مج٤، ص٨٣.

٢٥- كينيدي، **البلاغة اليونانية تحت الأباطرة المسيحيين**، ص١٤٧. {وبيندار كان معروفاً بقصائده (المؤسَّسة على قصائد الجوقة في الدراما اليونانية) التي يحتفي فيها بالانتصارات في الألعاب اليونانية الأوليمبية. وقد أصبحت أعماله وقصائده المبنية بعناية مؤثرة في إنجلترا في أواخر القرن ١٧ بعد الميلاد - المترجم}.

٢٦- المرجع السابق، ص٢٨.

٢٧- نستطيع أن نمتد بالصورة ونصل قوس الشاعر في مقام الإلقاء إلى عَنَزَة النبي محمد [ﷺ]، وهي اسم لحربة قصيرة، كان النبي يطلب من بلال المؤذن [رضي الله عنه]، بداية من السنة الثانية للهجرة، أن يحملها أمامه، ويغرسها في الأرض أثناء الصلوات. إن تقليد حمل العنَزَة بوصفها رمح إنشاد ***Vortragslanze*** كان قد أصبح طقساً وارتبط بمناسبات أخرى ذات سلطة "دينية"، ومن بينها صعود الخطيب إلى المنبر

لخطبة الجمعة وفي يده العنزة–العصا. وتؤكد هذه التطورات فحسب، التي كانت بمثابة عودة إلى الرمز نفسه، قدَمَ العنزة بصفتها الطقسية، من حيث تقود السلطة الأبوية الرعوية إلى السلطة الدينية الروحية وفي النهاية إلى السلطة الشرعية، التي ترمز العصا فيها إلى الحق في تشريع العدالة وإلى الحق في الدفاع عنها. انظر فرانز التهايم F. Altheim وروث ستيل R. Stiehl، **العرب في العالم القديم**، مج١، **من بداية حكم القيصر** (برلين: والتر دي جرويتر وشركاه، ١٩٦٤م)، وخصوصاً ص٥٨٤ وما بعدها؛ وانظر كذلك **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٦٠م) مج١، ص٤٨٢. وفي العالم الأخيني العتيق للإلياذة كان المقابل للعنزة بوصفها رمح إنشاد *Vortragslanze* هو العصا التي كان يمسك بها أخيل في يده أثناء مواجهته المتقدة، والمهيبة، والطقسية على نحو شرعي لأجاممنون عندما كان الأخير ينتهك حرمات الأخلاق البطولية المنظَّمة لاقتسام الغنائم بان يأخذ الجميلة بريسياس {التي أسرها أخيل وكانت سبباً غير مباشر لخصومته مع أجاممنون ـ المترجم} بعيداً عنه. وعلى نحو مشابه للغاية للتنوع الموضوعي الاستطرادي المميز للأساليب الشعرية في الجزيرة العربية قبل الإسلام، ينفث أخيل عن غضبه ـ ولكن في الوقت نفسه بصورة موزعة وصفيّاً ـ ضد أجاممنون:

لَكَ مِنِّي نُبُوءَةٌ ويَمِينٌ ... أُثْقِلَتْ في ذا الصَّولجانِ المُبَجَّلْ
مِحْجَنٌ لَن يَزهُو لَهُ وَرَقٌ مُذْ ... راحَ عنْ جِذْعِهِ على الشُّمِّ يُفْصَلْ
كيفَ يَزهُو وقاطِعُ الحَدِّ عَرَّا ... هُ وَهيهاتَ بعدَ ذلكَ يَخْضَلْ
إيْ وذا الصولجانِ وَهْوَ وَلِيٌّ ... لجُمُوعِ الإغريقِ في العَقْدِ والحَلْ
بَيْنَ أيديْهِمْ يُناطُ وَهُمْ حُفَّـ ... ـاظُ شَرْعٍ لزَفْسَ فيهِمْ تَنَزَّلْ
قَسَمي وهو أَلْوَةٌ لكَ كبرى ... سوف يبكي أخيلَ جَيشٌ مُنَكَّلْ
... ...
وإذِ انتهى أَلْقَى أخيلُ إلى الثَّرى ... بالمِحْجَنِ المُزْدانِ في قُتُرِ الذَّهَبْ
واحتلَّ مجلسَهُ ... ...

(هومر، **الإلياذة**، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص٢٠–٢١، الأبيات ٢٣٤ وما بعدها.) {وقد نقلنا الأبيات بالتالي من ترجمة سليمان البستاني الشعرية **للإلياذة**، ج١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت، ص٢٢٢–٢٢٣. والطريف هنا أن البستاني أثار في هوامشه على الأبيات السابقة اعتراض "بعض الشراح على هوميروس بجعل أخيل يقسم بالصولجان ولا يقسم بزفس {أي زيوس} أو غيره من الآلهة محتجين عليه أن الصولجان قطعة من خشب لا تملك نفعا ولا ضرًّا، وهو اعتراض في غير محله، ولا أرى له قسماً أوفى بالمرام من هذا القسم في هذا الموضع. فقد تقدم أن إلاهة الحكمة غادرته فلم يكن له أن يوجه نظره إلى الآلهة ... فاقسم به {أي الصولجان} وهو شعار الملك والقوة عند اليونان كما كان عند كثير من الأمم.

... فقد كان حلف العرب بالبيت والركن والحطيم وزمزم أكثر منه بمعبوداتهم وأصنامهم." انظر هامش ٣، ص٢٢٢-٢٢٣، وفي الهامش التالي (هامش ١، ص٢٢٣-٢٢٤) يوضح البستاني أن "القتر" في البيت قبل الاخير هي جمع قتير وهي المسامير. ثم يثير نقطة مهمة أخرى هي أن الشاعر لم يذكر هل كان صولجان أخيل بيده أم صولجان أجاممنون "ولا إخاله إلا صولجان أجاممنون وإن كان بيد أخيل لأن قوله "وهو ولي لجموع الاغريق" يدل على انه كان صولجان صاحب السيطرة الكبرى. فلما كان أخيل هو المنتدب لحشد المجلس كان له أن يتناول صولجان السيادة من صاحبه. فإن أوذيس تناوله منه في النشيد الثاني عندما اخذ يطوف على زعماء الجيش". انظر كذلك ترجمة نثرية **للإلياذة** بقلم عنبرة سلام الخالدي، وتقديم طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩١م، ط١، ١٩٧٤م، والنص المترجم هنا يقع في صفحة ٣٣، ومن الواضح أن المترجمة افادت أساساً من ترجمة البستاني - المترجم}.

ويعد **كتاب العصا** لأسامة بن منقذ (تحقيق حسن عباس [الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م] (مثالاً جيداً للغاية للمعنى الادبي المتصل بفوائد العصا والسيميوطيقا الخاصة بها والتي تهمنا هنا. انظر خصوصاً ص٢٦٤ (العصا والمنبر)، وص٢٦٦ (العصا وختم النبي)، وص٢٨٢-٢٨٤ (العصا والخطباء ورمح الشاعر بوصفه عصاه). {وانظر لحسان بن ثابت بيتاً، في سياق هجاء؛ يقول فيه:

إذا ما كسرنا رُمْحَ رايةِ شاعرٍ يجيشُ بنا ما عندنا فنعاوِدُ

ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حنفي حسنين، مراجعة حسن كامل الصيرفي، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٤م، ص١٩٧. ولعلنا نلحظ البعد الأسطوري-الطقسي لفكرة "رمح الإنشاد" هده من خلال تأمل سياق بيت حسان النادر؛ إذ يصوِّر الشاعر شاعراً مقابلاً، "يَبُثُّ الهجاءَ لقومه"، من خلال تعرضه لقوم حسان، بأنه:

كاشْقَى ثمودٍ إذْ تعاطى بسيفه خصيلةَ أمِّ السَّقْبِ والسَّقْبُ وارِدُ

- المترجم}.

٢٨- جيمس ج. ميرفي J. Murphy، **البلاغة في العصور الوسطى: تاريخ النظرية البلاغية من القديس أوغسطين إلى عصر النهضة** (بركلي ولوس انجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨١م)، ص٢٠٥. ومتزامناً مع نشر الترجمة العربية للجزء الراهن (١٩٨٦م) ولكن مستقلاً عنها. انظر معالجة جولي سكوت مَيْسَمي J. S. Meisami المختصرة ولكن المقنعة، لمكانة نظرية ابن قتيبة عن القصيدة ضمن المفهوم الشيشروني للبنية البلاغية. ومع ذلك، يجب ملاحظة أن صياغة مصطلح الاستهلال الاعتذاري *captatio benevolentiae* هي فعلاً صياغة ما بعد شيشرونية (شيشرو، *De inventione 1.15.20*، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص٤٢-٤٣). ومناقشة مَيْسَمي الكلية للقصيدة المكوَّنة من جزأيْنِ (النسيب-المديح) هي كذلك جديرة بالملاحظة (**الشعر البلاطي الفارسي في العصور الوسطى** [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٧م]، ص٥٣-٥٤).

٢٩- ميرفي، **البلاغة في العصور الوسطى**، ص٢٠٦.

٣٠- وقد وقع النسيب، أيضاً، في النهاية ضحيةً للتوجه الاختزالي شكلياً في تطور القصيدة البلاطية الخطابية، ولكن مرة أخرى فقط بعد أن أصبح صوت الشاعر نفسه جزءاً من قصيدة المدح العباسية الجديدة التي أرساها المتنبي (ت ٣٥٤هـ/ ٩٦٥م). وفي الممارسة التطبيقية لكثير من الشعراء، يتوقف النسيب حينئذٍ عن الوجود شكلياً، ليصبح بدلاً من ذلك منتشراً أسلوبياً في المديح المسيطر بنيوياً. وبهذه الطريقة ينشرُ صوتُ الشاعر نفْسَه على مدى القصيدة الخطابية الجديدة، وهكذا يجعل من الوسيلة البلاغية المنفصلة الخاصة بـ"الاستهلال" جزءاً غير ضروري.

٣١- ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)** (بيروت: دار النشر للطباعة والنشر، ١٩٨٣م)، ص١٩٣.

٣٢- بلوخ، "القصيدة"، ص١١٧-١٢٢.

٣٣- يتوقف ألفريد بلوخ (المرجع السابق، ص١٢٢) ليقارن تطور مصطلح قصيدة مع تطور مصطلح قافية من خلال توضيح إجنتس جولدتسيهر للمصطلح الأخير (**دراسات في فقه اللغة العربية** [ليدن: إي. ج. بريل، ١٨٩٦م]، مج١، ص١٠٥). ولعلني أضيف إلى دقة إجنتس جولدتسيهر الاصطلاحية والدلالية المبرهن عليها أن كلمة قافية في الاستخدام الاصطلاحي الحديث قد احتفظت بكثير من المعنى الهجائي القديم المتضمن فيها: فمثلاً هناك التعبير "بلا قافية" (بلا حرج! لا تؤاخذني! ليس ثمة تورية في الكلام مقصودة).

٣٤- أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات**، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس ليال (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م)، مج١، ص٨٨ (قصيدة رقم ١٠، البيت ٢٩)؛ وانظر نفسه، **المفضليات**، ط ٥، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م)، ص٥٩. ومن الآن فصاعداً سوف يشار إلى هاتين الطبعتين، على التوالي، هكذا: **المفضليات** (ليال) أو (شاكر).

٣٥- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ط٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م)، ص٢٦٥، البيت ٢٦. وثمة أمثلة ذات صيغة "أبلغ رسالةً" هي على سبيل المثل، امرؤ القيس: "أَبْلِغْ سُبَيْعاً إنْ عَرَضْتَ رِسالةً" (**ديوانه**، ط٣، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م]، ص١١٧، البيت ١٥)؛ طرفة بن العبد: "ألا أبْلِغْ عَبْدَ الضَّلال رِسَالةً" (**ديوانه** [دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م]، ص٨٢، البيت ٦)؛ ثم كذلك المخضرم كعب بن زهير: "ألا أبْلِغْ عَنِّي بُجَيْراً رِسَالةً" (**شرح ديوانه**، بشرح أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م] [نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م]، ص٣، البيت ١)؛ أو الشاعر الأموي الراعي النميري: "أبلغْ أمير

المؤمنين رسالةٌ" (**ديوانه**، تحقيق راينْهَرْد وايْبِرْت [بيروت وفيسبادن: فرانز شتاينر للنشر، ١٩٨٠م]، ص٢٢٦، البيت ٣٢).

٣٦ـ يَحْيَى الجبوري، محقق، **شعر عبد الله بن الزِّبَعْري** [أو الزِّبَعْرى] (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص٤١ . وعن كون "آية" مرادفة لـ"رسالة" انظر: إي. و. لين، **معجم عربي – إنجليزي**، مج١، ص١٣٥ . وهنا، مع ذلك، من الواضح أن الشاعر اختار مصطلح "آية" لكي يؤكد عُلُوَّ طبيعة شعره بما هو محور الرسالة. ومعنى "آية" هذا يتجه إلى المعجم القرآني، وخصوصاً أن الشاعر كان شاهداً على الجدل المكي حول الوحي القرآني. أما في استخدام النابغة الذبياني (**ديوانه**، تحقيق كرم البستاني [بيروت: دار صادر، د. ت]، ص٧٦)، فيجب ألا نتوقع تضميناً تصعيديًّا مثل هذا في ترادف "آية" مع "رسالة".

٣٧ـ النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٥٨، و٧٦ .

٣٨ـ كعب بن زهير، **شرح ديوانه**، ص١١٢–١١٣ . ويطلق مصطلح "مخضرم" على الشخص "الذي عاش حقبتين تاريخيتين أو جيلين". وهو مستخدم أساساً للإشارة إلى أولئك الشعراء الذين وصلوا، وقد أنتجوا شعراً في حقبة ما قبل الإسلام، إلى عصر الإسلام.

٣٩ـ أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٥٦م)، مج٢، ص٧٦٧. وانظر رواية أخرى للصيغة نفسها في البيت ٥٤ في وليام رايت، **قواعد اللغة العربية**، ط٣ (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧١م)، مج٢، ص٨٦.

٤٠ـ القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، مج٢، ص٧٦٨ .

٤١ـ يمكن أن نضيف هنا الحدوث المتكرر للفعل "أهدى" (يقدِّم هديَّةً؛ ويحضر [عروساً] إلى [عريس]؛ ويقدِّم أضحية [حيواناً]). وهكذا في البيت الختامي لإحدى نقائض جرير تقترب "الهدية" بوصفها "رسالة" من الحرام/الإحرام أكثر من اقترابها من المعنى "الإيجابي" لتقديم شيء ما بوصفه هدية:

أَبْلِغْ هديَّتي الفرزدق إنها ثقلٌ يُزادُ على حَسيرٍ مُثْقَل

انظر أنتوني أشلي بيفن A. A. Bevan، محرِّر، **نقائض جرير والفرزدق** (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٠٥م)، مج١، ص٢٣١، القصيدة ٤٠ . إن لالتفات الفريد بلوغ الدقيق إلى هذا المعنى المقرر سياقيّاً للفعل "أهدى" مكانةً خاصة. وهو يحدِّد كذلك، مع تردد تاريخي، على نحو صحيح "الهدية" بوصفها مشتقة من هذا المعنى الخاص للفعل "أهدى" ("القصيدة"، ص٢١). ويستطيع المرء أن يذكر، على سبيل الموازاة مع هذا التطور الدلالي للفعل "أهدى"، كلمة *anathema* (الحرام)، ومعناها، داخل السياق الشعائري اليوناني، "تقديمٌ نَذْريّ" (والتر بيركرت، **الدين اليوناني** [كيمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٥م]، ص٩٣، وص٣٨٤، هامش ٩٦)، والتي تتطور عبر السياق العبري والمدى الدلالي للجذر (ح–ر–م) إلى

معنى مألوف الآن لكلمة "excommunication" "الحرمان الكنسي"، وبالتالي إلى"accursedness" "اللعنة". وهنا يصبح ترادف الكلمتين العربيتين"إهداء" و"إحرام" أمراً مفيداً على نحو خاص.

٤٢ـ امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١١٤-١١٨، القصيدة ١٥.

٤٣ـ **المفضليات** (ليال)، ص٧٩-٩٠، القصيدة ١٠، والتي اقتبسنا منها البيت الذي يحمل "الإشارة" الأسلوبية؛ وص٨٢٦-٨٣٠، القصيدة ١٢٢. وفي القصيدة رقم ١٠ يتفرع التقسيم البنيوي إلى نسيب (الأبيات ١-٩)، ورحيل (الأبيات ١٠-٢٧)، وفخر/رسالة (الأبيات ٢٨-٣٧)؛ في حين يكون في القصيدة ١٢٢: النسيب (الأبيات ١-٦)، والرحيل (الأبيات ٧-١٢)، والرسالة (الأبيات ١٣-١٧). ولاحظ، مع ذلك، أنه في القصيدة ١٢٢ يصبح الرحيل غير كافٍ لأن يكون عملياً بصورة كلية، بما أن مطية الشاعر ليست "ناقة" ولكن "فرساً"، مرتبطاً عبر إجراء تشبيهي معتاد بتشخيص موضوعاتي لناقة ونعامة. وثمة مناقشة لمسألة التوزيع البنيوي والوظيفي لركوب الحيوانات في القصيدة العربية الكلاسيكية في مقالتي "الاسم والنعت: فيلولوجيا تسمية الحيوان وسيميوطيقيتها في الشعر العربي المبكر"، **مجلة دراسات الشرق الأدنى** ٤٥، رقم ٢ (أبريل ١٩٨٦م): ١٠٣-١٠٤، و١١٢ وما بعدها. {وانظر الترجمة العربية لهذه المقالة بقلم حسنة عبد السميع، بعنوان "الاسم والنعت، لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، في **فصول**، مجلة النقد الأدبي، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥م، ص١٧٤-٢٠٣ ـ المترجم}.

٤٤ـ النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٣٠-٣٧. وتُعَدُّ قصيدة البردة لكعب بن زهير قصيدة شهيرة أخرى ذات اعتذار "محمول شخصياً" إلى جانب مدح، مصوغ في معظم الأحوال صياغة نموذجية على نحو فائق كذلك. وفي هذه القصيدة، مع ذلك، يَتمُّ اكتمال هوية الإشارة الأسلوبية بحقيقة أن على الناقة أن تحمل الشاعر إلى حيث ذهبت محبوبته التي تتمناها نفسه أو، بمعنى آخر متضمن فقط في سياق الأبيات نفسها، إلى أهداف أخرى غير متاحة ومنطوية على المخاطرة بالدرجة نفسها. وهذا يعني أن تحمله الناقة إلى حيث سوف يحمل التماسه ومدحه في النهاية أمام النبي محمد [ﷺ]. وهكذا، فإن إظهار الفعل "لا يُبلِّغُها" في البيت ١٣ و"ولن يُبلِّغها" في البيت ١٤ ليس سوى صدى مرجِّع للإشارة النموذجية كما هي موظفة على يد النابغة الذبياني. انظر من أجل دراسة قصيدة كعب بن زهير كاملةً في هذا الصدد، سوزان بينكيني ستيتكيفيتش، "قصيدة المدح قبل الإسلامية وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقمة بن عبدة وبانت سعاد لكعب بن زهير"، في عمل المؤلفة نفسها، محررة، **توجهات جديدة/الشعر العربي والفارسي** (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٣م) {ص١-٥٧، وانظر ترجمة عربية لتحليل هاتين القصيدتين في عمل المؤلفة نفسه من ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة، **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٥-١٠٠، ـ المترجم}.

٤٥ـ تتجلّى الملحمة بصورة بارزة، عدا ما في **ديوان الراعي النميري**، ص٢١٣–٢٩٣، في **جمهرة أشعار العرب** للقرشي، مج٢، ص٩١٢–٩٣٠. ويورد فؤاد سزگين سنة ٩٠هـ/ ٧٠٩م بوصفه تاريخاً "افتراضيّاً" فقط لوفاة الراعي النميري: "وتاريخ وفاته غير معروف" **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ [ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٧٥م]، ص٣٨٨). {وانظر الترجمة العربية لمحمود فهمي حجازي، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، مج٢، ج٣، ص١١٩ ـ المترجم}.

٤٦ـ وهكذا في **جمهرة أشعار العرب**؛ حيث تصل الرواية في نشرة راينهرت وايبرت إلى اثنين وتسعين بيتاً مع فجوة واضحة فيما بين الأبيات الأخيرة.

٤٧ـ الأعشى، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م)، ص٢٠٠.

٤٨ـ حاتم بن عبد الله الطائي، **ديوان شعره وأخباره**، تحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)، وانظر خصوصاً القصيدة رقم ٣٢ (ص٢٠٠) و٤٥ (ص٢٢٩)، ولكن كذلك رقم ٣٦ (ص٢٠٩)، حيث تقرُّر موضوعة العاذلة بصورة ضمنية نغمة الصوت في النسيب؛ وفي القصيدة رقم ٤٧ (ص٢٣٣–٢٤١) تتجلّى العاذلة بوصفها "تطوُّراً" ختامياً (الأبيات ١٢–٣١)، ينتمي أكثر إلى النسيب الافتتاحي "المعياري". ولا يسمح لنا عدد من الشذرات القصيرة، والمقتطعة، عن العاذلة (ص٢٦٠، ٢٨٠، ٣٠٥، ٣٠٩) بتكوين رأي عن موقعها البنيوي في قصائدها المفترض أنها تتبعها.

ويبدأ كذلك شاعر جاهلي آخر، هو عبيد بن الأبرص، إحدى قصائده بما يشبه النسيب والذي يعود بصورة ضمنية إلى العاذلة (عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، تحقيق كرم البستاني [بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م]، ص٥٢–٥٤ [على قافية الحاء المكسورة]). وحتى قصيدته الأخرى بالروي نفسه (المرجع السابق، ص٤٩–٥١) ينبغي أن تؤول بأنها مدينة بموتيفها الافتتاحي إلى العاذلة، مع ذلك. كذلك، انظر الأصمعية رقم ١٢ لسهم بن حنظلة الغنوي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد المالك الأصمعي، **الأصمعيات**، ط٢، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م]، ص٥٣–٥٦).

٤٩ـ يلفت ماير م. برافمان M. M. Bravman الانتباه إلى الالتباسات، والأوليات، في معنى "هَمّ" (وجمعها "هموم"). انظر مقالته "الدوافع البطولية في الأدب العربي المبكر"، **الإسلام: مجلة التاريخ والثقافة الإسلامية الشرقية** ٣٣ (١٩٥٨م): ٢٧٤ وما بعدها. وانظر الهامش رقم ٦٩ أدناه من أجل مناقشة إضافية عن "همّ/هموم".

٥٠ـ حتى الآن يُعدُّ كتاب حسن البنا عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم** (القاهرة: دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨م {وثمة طبعة ثالثة مزيدة ومنقحة عن دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م ـ المترجم}) الدراسة الوحيدة الأساسية عن هذا الموضوع المهم. ودراسة أخرى شيقة وملهمة هي دراسة جون سيبولد، "الحب الشيطان المبكر: طيف الخيال في **المفضليات**"، في سوزان

ستيتكيفيتش، محررة، **توجُّهات جديدة/الشعر العربي والفارسي**، ص ١٨٠-١٨٩ .

٥١ـ في **جمهرة أشعار العرب** يبدأ الخطاب المباشر مع البيت ٤٤ ("أخليفة الرحمن،" في حين يبدأ التحوُّل في نشرة وايبرت للديوان في البيت ٤١ ("وليَّ أمر الله،")، ليعود مرة أخرى في البيت ٤٧ .

٥٢ـ قَدَّمْتُ بعض الأفكار الواردة في هذا القسم في مقالتي "القصيدة العربية" ، في آي. شيفيشنكو I. Sev-cenko، محرِّر، **وليمةُ شُكْر** *Eucharisterion*، مقالات مقدَّمة إلى أوميليان بريتساك Omeljan Prit-sak، **دراسات [جامعة] هارفارد الأوكرانية**، مج٣/٤، ج٢ (١٩٧٩-١٩٨٠م)، ص٧٧٤-٧٨٠ . انظر مناقشتي لقصيدة جوته الأنشودة والشكل *Lied und Gebilde* في مقالتي "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، ص١٠٣-١٠٥ . {ربما كان مفيداً أن نعطي هنا فكرة مختصرة للقارئ العربي عن الموسيقا الكلاسيكية وبعض المصطلحات التي يذكرها المؤلف هنا. تعود الموسيقا الكلاسيكية الغربية إلى العصور القديمة. وقام انتشار الديانة المسيحية بدور مهم في النمو المبكر لهذه الموسيقا. فأشكال كثيرة منها نشأت لتنشد خلال إقامة الشعائر الكنسية. وفيما بعد عملت الملكية والنبلاء الأغنياء على تقدم الموسيقا الكلاسيكية بتشجيع المؤلفين على إنتاج أنماط بعينها من الموسيقا. وتشمل أنماط الموسيقا الكلاسيكية المختلفة مبادئ التكرار، والتنوع، والتضاد. وأشهر شكل من الإنشاد المطوّل، والذي يتكوَّن من عدد من الأقسام (الحركات)، هو السوناتا. وتتنوع حركات السوناتا في السرعة والأسلوب. فكثير منها لديها حركة أولى سريعة، وحركة ثانية بطيئة، وحركة ثالثة شبه راقصة، وحركة رابعة قوية. وقد تطور شكل السوناتا sonata form، والمعروف كذلك ببنية السوناتا sonata structure، في أوربا الغربية خلال منتصف القرن السابع عشر وأصبحت شائعة حتى منتصف القرن التاسع عشر. وقد جاء اسم "شكل السوناتا" من استخدام مؤلفي الموسيقا حركات السوناتا فيها. ولم يستخدموها فقط في السوناتا بل في الحركات الأولى من الرباعيات الوترية، والسيمفونيات، وقطع موسيقية آلية أخرى ـ المترجم} .

٥٣ـ وهكذا لن نقترب من الأسئلة الشكلية للقصيدة العربية بذلك النوع من المحاكاة في حسباننا والذي يميل إلى أن يختزل في أرسطية غير متميزة على نحو غير عادل أولاً ومقدَّمة بعدُ بوصفها إغراءً لا يمكن مقاومته تقريباً للنقد الأدبي عبر صياغة هوراس بالغة الدقة. وما إن يُحَلُّ سوء الفهم المحاكاتي هذا، فإن { صياغة} الشعر موسيقا ـ الحذرة دائماً من الفخ العاطفي الهردري Herderian ـ يجب أن تقترب جداً حتى من "محاكاة الوسائل" الأرسطية، التي طبقاً لجين هـ. هاجستروم Jean H. Hagstrum، "تبدو مُنْكِرَةً لمشروعية الربط بين الرسم والشعر بأي طريقة خاصة" . ويصل هاجستروم إلى أن الرسم والشعر "ليسا أختين بل ابنتَيْ عمٍّ؛ وأن أختَي الشعر، عندما يعدّ المرء وسائل ـ فقط وسائل ـ المحاكاة الموظَّفة، هما الموسيقا والرقص (فَنَّا الحركة الزمنية) وليس الفنون المرئية أو الجرافية (فنون الركود المكاني)" . ويذهب هاجستروم إلى أبعد من ذلك ليؤكد، متكئاً هذه المرة على ورنر ياجر Werner Jaeger، أنه في الثقافة اليونانية "الشعر والموسيقا، "الزوج المبارك من النداهات Sirens" ، كانتا أختين غير منفصلتين" ، انظر جين هـ.

هاجستروم، **الفنون الأخوات: تقليد التصوير الأدبي والشعر الإنجليزي من درايدن إلى جراي** (شيكاغو : مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٧م)، ص٦، ٩؛ وانظر كذلك ورنر ياجر، *Paideia* {وهي كلمة تجمع بين التعليم والثقافة ـ المترجم}، ترجمة جيلبرت هايت (نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٤٣م)، مج٢، ص٢٢٤، ٢٢٨. ومع ذلك، فإنه على الأرجح تماماً، بفضل سيموندز {الشاعر اليوناني الغنائي ٦٥٥؟-٤٦٩ ق. م} Simonides of Coes الذي كان يرى الشعر بما هو صورة في حركة والرسم (بمعنى "الصورة") بما هو شعر في حالة سكون، إن وجهة نظر لا قطبية عن الرسم والشعر تصل إلى {صيغة} هوراس بوصفها مقارنة "إيجابية". ونظرياً على الأقل، فإن المقارنة اليونانية الأصلية الإيجابية كانت بين شكلين للفن من حقل السمع ـ الموسيقا والشعر ـ وانحياز أرسطو إلى "السمع" في مقابل "البصر" هو اعتراف ليس بزمنية الشعر فحسب ولكن بشفويته كذلك حتى في حقبة ما بعد الأفلاطونية في الأدب اليوناني. أما إريك أ. هافلوك E. A. Havelock (**عروس الشعر تتعلم الكتابة: تأملات في الشفوية والكتابية منذ العصر القديم إلى الوقت الحاضر** [نيو هافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٨٦م]) فيناقش على نحو مطوَّل وواضح الجدل اليوناني بين الشفوية والكتابية، وخصوصاً مع أفلاطون بوصفه شخصية محورية. إنه يتكلم عن الاستبدال اليوناني لـ"الحالة الشفوية للعقل" (ص٨)؛ أي عن عمل يوريبيدس **هيبوليتوس** (٤٢٨ ق. م)، حيث "يَصيحُ" لَوْحٌ مكتوب بوصفه "أُغْنيَّةً تَتَكَلَّمُ بصَوْتٍ عَالٍ" (ص٢١-٢٢)؛ وكذلك عن إعادة تأكيد أفلاطون لـ"أوَّليَّة الكلام والسَّمْع في الاستجابة الشخصية الشفوية حتى وَهْوَ يَكْتُبُ" (ص ج {من المقدمة}). إن الأسلوب الأفلاطوني الحواري نفسه يعدّه جانباً من شفوية باقية.

٥٤ـ وهكذا فإن النمط المعقد للسيمفونية، بالنسبة إلى أدريان ستوكز Adrian Stokes، هو "هيئة، في المتناول مثل عُمْلَة"، لا أكثر، ولا أقل (ريتشارد فولهايم Richard Wollheim، محرِّر، **الصورة في الشكل: كتابات مختارة من أدريان ستوكز** [نيويورك : هاربر ورو، نشرات أيكُن، ١٩٧٢م]، ص١١٧؛ والاقتباس من فصل "الفن والجسد"، وهو في الأصل من **تأملات عن العاري** [١٩٦٧م]. إن أي شكل للقبول غير واعٍ سوف يرفض، مع ذلك، من قبل فيليب بارفورد Philip Barford بوصفه ليس أكثر من تأثير انطباعي يَخْتَبئُ خلف شكلانية آلية ويرفض أن يرى "السوناتا-الأصل" "sonata-principle" وراء "شكل السوناتا" "sonata form". فبالنسبة إلى بارفورد، إنها "لحقيقة مثيرة للتفكير على نحو عالٍ أن نشأة السوناتا-الأصل وتأسيسها كان متوافقاً بأفضل طريقة مع البروز التدريجي والازدهار الكامل لنظام ميتافيزيقي شامل هو، في نواحٍ كثيرة، الأساس المنطقي النهائي لمنطق السوناتا-الأصل. وعلى نحو مثالي، فإن لدى المرء تبصر بلا كلمات في هذه المسألة العميقة والدقيقة؛ ففي الكلمات يستطيع المرء أن يصنع أكثر بقليل من أن يستخدم لغة الموازاة. إن النظام الهيجلي، في أحسن أحواله، هو برهان ممتاز على السوناتا-الأصل. وبصورة متشابهة، فإن السوناتا، في أحسن حالاتها، تجسيد حسِّي للعلاقة الجدلية بين مصطلحات متقابلة. وفي الوعي الجمعي لإنسان أواخر القرن الثامن عشر، كانت بعض القوة الحيوية تقوم

بعملها الذي وجد تعبيراً في الموسيقا، والأدب والفلسفة – عند هايدن، وموتسارت وبيتهوفن، ولدى جوته، وعند هيجل. لقد كانت القوة نفسها. وقد وجدت تعبيرات متعددة الأشكال. ... ولهذا، عندما نقترب من سوناتات إيمانويل باخ، فنحن نضع في حسباننا مظاهر للوعي الإبداعي كانت مرتبطة ارتباطاً حميماً بموجة من النشاط العقلي والروحي تتداخل معاً عبر الحقل الكامل للفن والفلسفة" (**موسيقا المفاتيح النغمية *Keyboard* عند س. ب. إي. باخ: منظور إليها في علاقتها بفلسفته الموسيقية ونهضة السوناتا الأصل** [لندن: باري وروكليف، ١٩٦٥م]، ص٨٣).

٥٥ـ ربما يكون شكل السوناتا، في تعقُّده الكامل، تَمَّتْ مناقشته بأفضل صورة على يد تشارلس روسن Charles Rosen في دراسته النظرية القيمة **الأسلوب الكلاسيكي: هايدن، موتسارت، بيتهوفن** (نيويورك ولندن: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٧٢م)، ص٩٩–١٠٨، وفي عمله **أشكال السوناتا**، طبعة مراجعة (نيويورك ولندن: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٨٨م)، وخصوصاً ص١–٧ وص١٦ وما بعدها. ومع ذلك فإن روسن سوف ينأى بنفسه عن أن يعطي اصطلاحات الملحقات البنيوية على النموذج الثلاثي بوصفه نموذجاً آليًّا أو إضافيّاً، مفضّلاً تلك الخصائص الشكلية المصادق عليها مثل "شكل السوناتا المونويت" "minuet sonata form" {minuet رقصة بطيئة في زمن ثلاثي مع حركات معقدة، ذات أصل فرنسي، وكانت شائعة في القرنين ١٧ و١٨–المترجم}. و"شكل السوناتا الفينال" finale sonata form. وعلى العموم، فإن مدخله إلى شكل السوناتا مدخل تنقيحي بصورة قوية وفي البداية يبدو أكثر مشاكسة مما هو مضمون من خلال مناقشته المتبصِّرة للبنية والمتوازنة توازناً حسناً في النهاية. وعلاوة على هذا، فإن تحديده لتعددية أشكال السوناتا فيما وراء المَقْصد المِعياري "المَدْرَسي" والنقد القاسي لصخرة بنيوية تسمّى شكل السوناتا يساعد كذلك على تكييف رحيل الشكل–الدال من صرامة "النموذج" في نقد القصيدة العربية. ومع ذلك، فإن على كلٍّ من شكل السوناتا والقصيدة بالقسم الخاص للنسيب form-specific فيها أن يكون قادراً في النهاية على أن يحتفظ ببصمة القواسم المشتركة بينهما.

٥٦ـ رومين رولاند، **بيتهوفن المبدع: الحقب المبدعة العظيمة، من إيرويكا إلى الابسيناتا** (نيويورك: منشورات دوفر، ١٩٦٤م)، ص٩١–٩٢. {والإيرويكا Eroica هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن، كشف فيها عن نموذج البطولة التي كان يظن أن نابليون رمز لها. وتنتمي هذه السيمفونية إلى المرحلة الثانية (١٨٠٠–١٨١٥) التي كانت أخصب مراحل بيتهوفن الفنية. وقد ألّف في أثنائها كذلك الأبسيناتا Appassionata وهي سوناتا للبيانو ضمن ١٤ سوناتا للبيانو كتبها في المرحلة نفسها ومنها سوناتا ضوء القمر ـ المترجم}.

٥٧ـ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، مج١، ص٧٥–٧٦. {والنص منقول عن ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** أو **طبقات الشعراء**، تحقيق قميحة والضناوي، ص٢٠– المترجم}.

٥٨ـ في حين تُسْتَمدُّ الموازاة وشبه التطابق في الجانب العربي بين السوناتا/شكل السوناتا والقصيدة/النسيب من إحساس بالشكل لدى ثقافة أدبية كاملة، فإن الأدب الغربي قد عرف السوناتا/شكل السوناتا من

حيث الحالة النفسية والبنية فقط عبر {أصناف من} التقليد والنقل العَرَضي. وفي معظم الأحوال، فإن هذه الأصناف من التقليد والنقل لم تكن، مع ذلك، جوهرية على نحو متساوٍ شكليّاً، ولكنها كانت أقرب إلى محاولات بحث عشوائية لحنية وهارمونية عن الانسجام أو تقليد انطباعي لتتابع الحالات النفسية في أعمال موسيقية بعينها أو في التجارب المدروسة في شكل منقول والتي نادراً فقط ما تحتفظ بوعيها بالشكل الأدبي الكامل القادر على حمل الأفكار المتماسكة شكلياً بأمان عبر الحدود الفاصلة بين وسيلة ووسيلة. ويمثل رينيه ويليك وأوستن وارّين الموقف النقدي المعتدل عندما يحاولان تجنيد دفاعهما عن نوع من الحيادية الشكلية بطريقة مشوبة بالخجل وذلك بالقذف {بعبارة} "من الصعب أن نرى لماذا لا تكون موتيفات متكررة أو تقابل وتوازن بعينه بين الحالات النفسية، برغم نيتها المعلنة أنها محاكية للإنشاء الموسيقي، هي بصورة جوهرية الوسائل الأدبية الشائعة من تكرار، وتقابل، وما أشبه مما هو شائع في كل الفنون" (**نظرية الأدب**، ط٣، [نيويورك: هاركورت، براس وورلد، ١٩٥٦م]، ص١٢٧). {وانظر ترجمة عادل سلامة **لنظرية الأدب**، الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٩٢م، ص١٦٧، وقد ورد قبل العبارة المقتبسة في الهامش هناك قولهما في بداية الفقرة (ص١٧٥، و١٧٦): "وربما كان الشك أكبر في قدرة الشعر على تحقيق أثر الموسيقا، إلا أن هناك اعتقاداً شائعاً بأن ذلك ممكن. ... ... والمحاكاة الأدبية للتركيبات الموسيقية مثل اللازمة الدالة Leitmotive، والسوناتا، والشكل السيمفوني تبدو أكثر تحديداً". ثم تأتي العبارة المقتبسة التي ترجمناها بصورة مختلفة عن ترجمة سلامة- المترجم}. واتباعاً لتبصرات بودلير الأولى، يُنْتِجُ تشويشُ الحواس مزيجاً اصطلاحيّاً أبعد منالاً من الاختلاف النقدي وفهم الآداب. ففي الشعر تظهر عناوين مثل عنوان ثيوفيل جوتييه ***Symphonie en blanc majeur Poésies compètes***، تحرير رينيه ياسينسكي [باريس: أ. ج. نيزيت، ١٩٧٠م]، مج٣، ص٢٢-٢٤) و{نسخته} المتطورة عنه في نهاية القرن التاسع عشر {حين كانت القيم الاجتماعية والأخلاقية والفنية في لحظة تحول} الـ ***Sinfonia en gris mayor***، بقلم الشاعر النيكاراجوي العظيم روبن داريو، والتي تكشف، مع ذلك، عن البنية الثلاثية الملائمة أ-ب-أ (***Poesieas completas*** [مدريد: أجيولار، ١٩٦٧م]، مج١، ص٥٩١-٥٩٢). وفيما وراء ذلك، من بين المقاربات الشكلية المنجزة على أحسن ما يكون من التأليف الموسيقي من خلال عمل أدبي ليس بقصيدة، يجب أن نشير إلى الرواية القصيرة لتولستوي بعنوان ***Kreutzer Sonata***. ففي تلك الرواية تتطور الموازيات الشكلية عن تحديد الآلتين، البيانو والكمان، مع اثنين من الشخصيات الأساسية في القصة. وفي الحقيقة فإن المرء ليستمع إلى صوتَين لآلتين متداخلتين لبيتهوفن في حين يسمح المرء لأصوات الرواية وحالاتها النفسية أن تتخذ أشكالها وتنسج مسارها. وهكذا فإن الفضل يعود إلى هذه الرواية القصيرة لتولستوي أكثر مما يعود إلى {قصيدة} **الرباعيات الأربع** لـ ت. س. إليوت في تطبيق منهج لليود فرانكنبرج **Lloyd Frankenberg** على قراءة البنية من خلال الأصوات الآلاتية المختلفة. (لليود فرانكنبرج، **قمة المتعة: حول قراءة الشعر الحديث** [بوسطن: هوجتون

ميفلين، ١٩٤٩م]، ص٩٧-١١٧). ومن الشيق أن نلحظ أبعد من ذلك أنه في حين أن تولستوي يستمد إحساسه بالشكل من بيتهوفن، فإن مؤلفاً موسيقيّاً معاصراً أكثر، ليوس جاناسك Leos Janacek، يؤسس رباعيته الوترية، والمعنونة كذلك بـ *Kreutzer Sonota* (١٩٢٣م)، بطريقة دائرية ملحوظة حول رواية تولستوي القصيرة، ومن ثم منتهياً في وسيلته الأصلية دون بعد كبير عن الإحساس بالشكل. أما بالنسبة إلى "السوناتات" الأربعة لرامون دل فال-إنكلان Ramon del Valle-Inclain للربيع، والصيف، والخريف، والشتاء (**السوناتات: ذكريات المركيز دي برادومين** [مدريد: إسباسا-كالب، ١٩٦٩م]) فهي، على الرغم من قيامها على أسلوب الفن الجديد Art Nouveau في الخط العام والحالة النفسية، أقرب شكليّاً إلى النوع الباروكي للأقسام الموسيقية (والتي يمكن أن تكون كذلك أقساماً تصويرية) للمواسم الأربعة. ويجعلنا ت. س. إليوت في رباعياته الأربع نلتفت بشيء من الوضوح إلى البنية المعبر عنها داخليّاً، وبالمثل إلى التأطير *framing*، لشكل السوناتا (انظر، على سبيل المثال، من بين عدد من التحليلات الواعية بالبنية، د. بوسلي بروتمان D. B. Brotman، "ت. س. إليوت: "موسيقا الأفكار"، **دورية جامعة تورنتو ربع السنوية** ٨، رقم ١ [أكتوبر ١٩٤٨م]: ص٢٠-٢٩؛ وس. مارشال كوين S. M. Cohen، "الموسيقا والبنية في رباعيات إليوت"، **دورية دارتموث ربع السنوية** ٥ [١٩٥٠م]: وخصوصاً ص٣-٤؛ وجروفر سميث، **شعر ت. س. إليوت ومسرحياته: دراسة في المصادر والمعنى** [شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٧م]، وخصوصاً ص٢٥٢-٢٥٣؛ وفيليب ويلرايت Ph. Wheelwright، **النافورة المحترقة: دراسة في لغة الرمزية**، طبعة مزيدة [بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٦٨م]، ص٢٤٢ وما بعدها، وهو يعتمد بصورة واضحة على مقالة كوين). ومن هنا تأتي عبارة كوين الدقيقة: "إن الرباعيات مكتوبة في أسلوب "دائري" من أساليب سوناتا سيزر فرانك Cesar Frank أو رباعية بيتهوفن من مقام سي الصغير. وبشكل عام تتبع الحركات الأولى الأساسيات العامة لشكل السوناتا: الشرح exposition، التطور، الخلاصة 'recapitulation' ("الموسيقا والبنية"، ص٣). وهكذا فإن كيث أولدريت K. All-dritt (**"الرباعيات الأربع" لإليوت: الشعر بوصفه موسيقا حجرة** [لندن: مطبعة وبورن، ١٩٧٨م]) على وعي بمشكلة البنية في رباعيات إليوت، والتي توضح له "السوناتا-الأصل"، وإن كان فقط بوصفها محوراً ثنائيّاً من أجل "التعبير وإعادة التوافق بين المتقابلات في التجربة والشعور" (ص٢٨). ويجب علينا أن نضيف هنا، مع ذلك، أن كلاً من كوين وسميث ينتهي بصورة غير مقنعة في تحديد النماذج الدقيقة عند بيتهوفن المقابلة لرباعيات ت. س. إليوت. وهكذا فثمة عدم اطراد جوهري في البنية بالنسبة إلى عدد "الحركات" بين بنية إليوت المطردة ذات الحركات الخمس وحركات بيتهوفن المتغيرة - من أربع إلى سبع - وعلى وجه الدقة في نموذج الرباعيات المقترح (قابل بصفحات ١٢٧، ١٣٠-١٣٢، ١٣٥). وعلاوة على هذا، فإن الرباعيات المفردة على نحو خاص من مقام ب مسطّح ومقام س الحاد الصغير ينبغي بكل صرامة ألا تعد واقعة في شكل السوناتا (انظر ج. و. ن. سوليفان J. W. N. Sullivan، **بيتهوفن: تطوره الروحي**

[نيويورك: ألفريد إيه. كنوبف، ١٩٦٤م]، ص٢٣٠).

٥٩ـ يتكلم ريجيس بلاشير، في كتابه **تاريخ الأدب العربي من بداياته إلى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي** (باريس: مكتبة أمريكا والشرق، ١٩٦٤م)، مج٢، ص٣٧٨، على سبيل المثال، عن قصيدة ما قبل الإسلام (القرن السادس الميلادي) بوصفها ممثلة لـ"تتابع" "suite" أو بالأحرى "حركة" ""movement"، ثم يمضي قائلاً: "ولمن الشاعر في هذه (الحركة الشعرية) التي هي القصيدة، خاضعاً تماماً لعبودية التقليد". {الترجمة العربية للنص الفرنسي هنا منقولة عن ترجمة إبراهيم الكيلاني لكتاب بلاشير بعنوان **تاريخ الأدب العربي**، ط٢، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٤م، ص٤٢٦، وانظر ص٤٢٥ حيث نص بلاشير الذي يشير إليه هنا المؤلف}. وقد كان استخدامه للمصطلح الموسيقي وإشارته إلى البُنَى الموسيقية كان ليتخذ حقّا أهمية نقدية لو لم تكن مطبَّقة على نحو متسرِّع. وهكذا، فإنه إذا كان أمراً قابلاً للجدل ما إذا كان للقصيدة العربية في بعض أمثلتها أو لم يكن في القرن السادس الميلادي خصيصة لحن أركستري suite {متوالية، منظومة، مؤلفة من ثلاث حركات أو أكثر} ذي سلاسة انتقائية مفروضة شكليّاً، فإنه لأمر تعوزه الرشاقة في الحركة والتعبير أن نتكلم عن قصيدة مبنية كاملة بوصفها "حركة" عندما تكون، في الحقيقة، بنية تتكون من "حركات" متخالفة بصورة واضحة.

٦٠ـ لا تحتفظ (الحركة) الإيقاعية السريعة دائماً بوضعها البنيوي الأولي في السيمفونية / السوناتا "الكلاسيكية"، مع ذلك. وهكذا لا يجب أن تكون **سيمفونية الوداع** لهايدن مدينة بالضرورة لجاذبية بنيوية باقية لـ *sonata da chiesa* ولكن ينبغي أن تدين بنظام حالاتها النفسية، وإيقاعاتها لأوامر، وأوليات، وتوترات رثائية شكلية. وعلى الطرف الآخر من أفق "الكلاسيكية" الشكلية تقع سوناتا ضوء القمر لبيتهوفن، متبعةً على الرغم من ذلك أوامر مشابهة.

٦١ـ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١٧-٥٢٩.

٦٢ـ المرجع السابق، ص١٣٢-١٣٥.

٦٣ـ المرجع السابق، ص٥٢٩-٥٣١.

٦٤ـ المرجع السابق، ص١٣٥-١٣٨.

٦٥ـ المرجع السابق، ص١٣٩-١٤٦.

٦٦ـ المرجع السابق، ص٣٠٧-٣١٥.

٦٧ـ المرجع السابق، ص٣٢-٧٣. على الرغم من أن كمال أبو ديب، في مقالته، "نحو تحليل بنيوي لشعر ما قبل الإسلام (II): الرؤية العشقية Eros Vision"، **أدبيات** ١، رقم ١ (١٩٧٦م): ص ٣-٦٩، يدعو بحقٍّ معلقة لبيد القصيدةَ المفتاح ويدعو قصيدة امرئ القيس قصيدة العشق، يفرض على هاتين القصيدتين نظرية للبنية متصلبة ورتيبة. إن البنية لديه تستهلك نفسها في المقابلة الثنائية. "إن القصيدة

المفتاح تتحرك بصورة جوهرية داخل مقابلات الموت/الحياة، الجفاف/الطزاجة، العقم/الخصوبة، العرضية/ الديمومة، الانقطاع/الاستمرار". وفي المقابل "تتحرك قصيدة العشق بصورة جوهرية داخل مقابلات القابلية للانكسار/الصلابة، الزمني/اللا زمني، نقص الحيوية/الحيوية، النسبية/المطلق، السكون/الحركة، التسطح (نقص التوتر)/التوتر، التأملي/العاطفي" (ص٦٦). وفي ظني، أن مثل هذا المدخل لا يعطينا بسهولة فكرة متفردة عن البنية، وبالتأكيد لا يعطينا فكرة عن بنية مثل القصيدة، والتي هي، كونها ثلاثية، حيوية بصورة أصلية تبعدها عن الثنائية المطلقة. {وقد ترجم أحمد طاهر حسنين مقالة أبي ديب بجزأيها في **فصول**، مج٤، ع٢ (١٩٨٤م): ص ٩٢–١٣٠-المترجم}.

٦٨-على مستوى التناظرات الموسيقية التي نعقدها هنا، علينا فقط أن نفكر في حركات بيتهوفن الأولى المدركة على نحو خاص فيما يتصل بالبنية والحالة النفسية في **سوناتا هامركلافير** ***Hammerklavier*** أو في **إيرويكا** *Eroica* {وهي السيمفونية الثالثة وقد كرَّسها للتعبير عن مثال البطولة التي اعتقد بيتهوفن أن نابليون كان رمزاً لها –المترجم}.

٦٩-مايرم. برافمان Bravmann، "حوافز بطولية في الأدب العربي المبكر"، ص٢٧٤ وما بعدها. وإذا كان تركيز برافمان يقع على نحو ما بصورة مركزة على التصميم وجانب الجهد في الجذر (هـ–م–م)، وهذا التفضيل يمكن أن يعود جزئيّاً إلى الإطار العام الذي يناقش فيه هذا الموضوع، أي موضوع "الموتيفات البطولية". ومن المؤكد أن العاطفة، أو حتى النَّزْعة العاطفية، لم تكونا مدركتين في السياق "الفروسي" الوسيط، الذي يجب أن يشمل، بصورة حاسمة للغاية، الشاعر البدوي صاحب القصيدة العربية الكلاسيكية. لَم تكن الدموع، والشفقة، والعاطفية، كما تثبت روح الجماعة أو حتى "الأنثروبولوجيا" الأساسية للفروسية على نحو وافر، تُعَدُّ غيرَ جديرة بالسلوك الفروسي–البطولي. وهكذا يمكن أن يستغرق برسيفال Perceval في نشوة عاطفية، وتأملية؛ إذ يبصر ثلاث قطرات من الدم فوق الثلج الطازج، وذلك لأنها سوف تذكِّره ببشرة محبوبته النضرة. ومثل هذا السلوك، في نظر رفيقه، جوين Gawain، سوف يبدو "مليئاً بالكياسة الحلوة". انظر جون ستيفنز، **الرومانس الوسيط: التيمات والمداخل** (نيويورك: مكتبة نورتن، ١٩٧٤م)، ص٩٦–٩٧.

كذلك، فإن مناقشة مارتن هايدجر (متبعاً كارل برداخ) "البنية ذات الطبقتين"، أو "المعنى ذي الطبقتين"، لـ"العناية" (*cuar/Sorge*) ليس بوصفها "جهداً سريع الإدراك" فحسب بل بوصفها "عناية" و"تكريساً" تُعَدُّ إضافة هرمينوطيقية ذات صلة على نحو مذهل بفهمنا للهموم/الهمة العربية في ختام النسيب. يبدأ هايدجر مناقشته بالقصة اللاتينية عن "*Cura*" وهي قصة خرافية رمزية من {البابا سانت} هايجينس { Hyginus حوالي ١٣٦ بعد الميلاد} (كارل برداخ، "فاوست والعناية Sorge"، **الدورية الألمانية الربع سنوية لعلم الأدب وتاريخ الأفكار** ١ [١٩٢٣م]: ص١ وما بعدها). في هذه القصة الرمزية، تشكل الكورا "Cura" كينونة "being" من الطمي ولكنها تسأل جوبيتر أن يهبها روحاً، وهو ما يوافق عليه جوبيتر

بسرور. وعندما تصرُّ كورا على إعطاء هذه الكينونة اسمها، فإن جوبيتر، مع ذلك، يعترض، مدعياً هذا الحق لنفسه. وعندئذٍ، تظهر الأرض (تيلوس) بوصفها المدعي الثالث بحق تسمية الكينونة. وفي النهاية، فإن ساتورن يحضر، بوصفه إله الزمن، ليقضي في الأمر. وقراره أن جوبيتر، بما أنه قد أسهم بوهب الروح، سوف يحصل على روح الكينونة بعد موتها؛ لأن الأرض، وهي التي منحت الجسد، سوف تدعي حينئذٍ احقيتها به؛ في حين أن كورا، والتي شكّلت هذه الكينونة في البداية، سوف تمتلكها طوال حياتها. كذلك، يصدر ساتورن حكماً بأن اسم الكينونة سوف يكون ***homo***، وذلك لأنها كانت مشكَّلة من الأرض (***humus***). ويؤكد هايدجر أن هذه الكينونة الرمزية المشكّلة على يد الكورا "تمتلك مصدر وجودها في العناية". إنها "طفل عناية" هردريّ {نسبة إلى هردر الكاتب والناقد والفيلسوف الألماني ١٧٤٤–١٨٠٣م}. انظر مارتن هايدجر، **الوجود والزمن**، ط١٠ (توبنجن: ماكس نيمير فرلاج، ١٩٦٣م)، ص١٩٧–٢٠٠.

٧٠-الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٧٣–٧٩.

٧١-إن رؤية امرئ القيس للنجوم كما لو كانت مشدودة بجبل تقترح كذلك صورة أخرى، وهي صورة مطايا الراكبين المؤقتين وقد أُمْسِكَ بها دون حراك خلال الليل. وهذه الصورة تستدعيها كلمتان "مُغار" و"فتْل" (من فتَل)، وكل منهما يقترح معاني وصفية للخيول أو للنوق (فتل) في النهاية. وهكذا فإن "مغار" تعني كذلك "فرس قوي: كما لو كان فتل فتلاً"، "فرس شديد المفاصل"، "فرس يجري بيسر" في حين أن فتْل/فتَل، بالإشارة إلى ركوب الحيوانات (النوق أساساً)، تعني "الاتساع بين المرفقين"، أي، كونهما متباعدين بدرجة كافية أثناء جري الحيوان، وبالتالي تُيسّرْ الجري. وهكذا، في حين أن الصورة الأولى التي تظهر هي صورة النجوم وقد ظلت مثبتة في سماء الليل كما لو كانت مشدودة إلى جبل، فإن عملية الاستعارة الأبعد تكون تلك الخاصة بتلك النجوم التي تظهر كما لو كانت خيلاً مشدودة إلى جبل يذبل. ومن هنا نتجه إلى تمثيل ظلام الليل الذي يسجن خيل الصباح/الليل - مما يشبه كثيراً قول أوفيد، وقول مارلو "o lente, lente / currite noctis equi". وعندما يعيد امرؤ القيس في البيت ٤٨ الاستعارة بوضع الثريا "في مصامها"، والتي تعني "مقام الفرس وموقفه"، أو "في مربط"، لا يخامرنا شك في النظر إلى هذه الاستعارة الضمنية عن "خيول الليل". ولكن هذه الاستعارة كذلك تجعلنا نضع في حسباننا أن تقييد الخيول يتضمن في النهاية منع شمس الصباح من الطلوع، وأنه في شعر ما قبل الإسلام تعد أي إشارة واضحة، أو غير واضحة، إلى الخيول بالضرورة إشارة إلى الشمس الطالعة، إن لم تكن إشارة إلى المطر. ولهذا لدينا، في الأبيات المذكورة في المتن لامرئ القيس، ثقل وطأة الليل مرموزاً إليه من خلال الناقة الكونية وتنفس الصبح الذي لا يحدث أبداً من خلال تقييد خيول (مركبة الشمس؟).

٧٢-**المفضليات** (ليال)، القصيدة ٧٦، وخصوصاً ص٥٧٤–٥٨١. وأبيات الخلاصة/الاكتمال للنسيب (١٦–١٩) هي ١٧–٢٠ في طبعة شاكر.

٧٣- عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٩١-٩٣.

٧٤- بشر بن أبي خازم الأسدي، **ديوانه**، تحقيق عزة حسن، ط٢ (دمشق: وزارة الثقافة، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م)، ص٦٥-٦٦.

٧٥- تأتي الدلالة الرثائية، والجنائزية حقاً، لبنات نعش بوضوح وافر في استخدام شعري متأخر، مثل قول المتنبي:

كأنَّ بَناتِ نَعْشٍ في دُجاها   خَرائدُ سافراتٌ في حِدادِ

انظر قصيدة ذلك الشاعر في ديوانه، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، تحقيق ناصيف اليازجي (بيروت: دار صادر / دار بيروت، ١٩٦٤م)، مج١، ص٢٠٨، وانظر أدناه، الفصل الرابع، هامش ٥٢.

٧٦- وإعادة التذكر هذه هي كذلك استغراق التذكر *Erinnerung* عند إميل شتايجر من حيث الاشتقاق المحدَّد للنوع الغنائي. وعند شتايجر يمكن أن يكون "ما هو حاضر، ما هو ماضٍ، وما هو مستقبل في الشعر الغنائي متذكَّراً erinnert"، وعنده يكون الشعر الغنائي تذكُّراً *Erinnerung* اصطلاحاً (**للمفاهيم الأساسية للشعرية** [زيوريخ: دار نشر أطلنتس، ١٩٤٦م]، ص٦٧). وهكذا يقترب التذكُّر عند شتايجر، وقد أُثرِيَ بإجراء اشتقاقي هايدجري، على نحو مذهل من تحديد النمط الغنائي العربي وفي طياته الخصوصية الغنائية للنسيب.

٧٧- وقد عبر عن هذا بوضوح السير هاميلتون جب (**الأدب العربي: مقدمة**، ط٢ مزيدة [أكسفورد: مطبعة كلارندون. ١٩٦٣م]، ص١٦). ومؤخراً أكَّد حسين عطوان أيضاً أن موضوعة الحب كانت في الأصل جزءاً من "مشهد الأطلال المقفرة". انظر كتابه **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص٩٥-٩٦، ١٠٤-١٠٧. إن مصدر كلٍّ من هاتين الملحوظتين هو التبريزي، وإنه من قبيل اللياقة واللباقة *dulce et decorum* دائماً أن نذكِّر أنفسنا بأهمية إشارة واضحة وصحيحة عن النقد الأدبي العربي الكلاسيكي بوصفه أساساً لتعاملنا الفكري مع الماضي الأدبي العربي. وينبغي أن يكون هذا صحيحاً على نحو خاص في الأمثلة التي يتجاوز فيها النقد الأدبي العربي الكلاسيكي حدوده العرفية البلاغية. انظر: أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، **شرح ديوان أشعار الحماسة** (القاهرة: بولاق، ١٢٩٦هـ/ ١٨٧٩م)، مج٣، ص١٢٢. انظر كذلك: سوزان بينكيني ستيتكيفيتش وإشارتها الوافية إلى التبريزي في: **أبو تمام وشعرية العصر العباسي** (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٩١م)، ص٣٢١-٣٢٢.

٧٨- ولهذا فإن ما يشار إليه عادة بوصفه الغزل العذري يمكن ألا يصنَّف تحت هذا النوع الغزلي المنفصل، وذلك لأنه في مكونات موتيفه، في حالته النفسية وزمنه الشعري، وحتى بصورة أكثر أهمية، لا يقطع أبداً الحبل السُّرّي الذي يربطه بالنسيب. وانظر في هذا الموضوع مقالتي "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، والتي قدمت لمؤتمر الإبداع العربي في القاهرة عن أحمد شوقي (١٩٨٣م) ونشرت في **فصول** ٧، ع١-٢ (أكتوبر ١٩٨٦م/ مارس١٩٨٧م): ص ١٦؛ وانظر كذلك مقالة ريناتا ياكوبي

المتصلة بالموضوع اتصالاً وثيقاً، "الزمن والواقع في النسيب والغزل"، **مجلة الأدب العربي** ١٦ (١٩٨٥م): ص ١-١٧. وعن مصطلح "عذري"، انظر أدناه الفصل الثالث، القسم الثاني. وعن الغزل، انظر الفصل الثاني، القسم الأول.

٧٩- بروسر هال فراي P. H. Frye، **الرومانس والتراجيديا: دراسة للعناصر الكلاسيكية والرومانسية في التراجيديات الكبرى في الأدب الأوربي** (لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، ١٩٦١م)، ص٥.

٨٠- فيما يتصل بالاستقطاب النوعي الإجباري للناقة وراكبها في قصيدة ما قبل الإسلام، انظر مقالتي "الاسم والنعت"، ص٩٥، و١٢٢ وما بعدها.

٨١- إن تعميم هاري سلوخور H. Slochower (**الأسطرة** *Mythopoesis*: **الأنماط الأسطورية في الكلاسيكيات الأدبية** [ديترويت: مطبعة جامعة ولاية وين، ١٩٧٠م]، ص٢٤) عن "إعادة الخلق أو العودة إلى الوطن" بالمعنى الشرقي للأسطورة في مقابل صنع الأساطير الغربية يجب النظر فيه بعناية أكثر. وبعبارة أخرى: ما الذي يحدث عندما يسمح النمط الشرقي للأسطورة myth في مجاله الخاص بالأسطرة mythopoesis؟ هنا تصبح القصيدة العربية الكلاسيكية أكثر الأمثلة لفتاً للنظر على تطور إحساس قوي كامن بالبنية نحو "إعادة الخلق أو العودة إلى الوطن" وهي ليست عودة إلى حالة ما قبل الرحلة/الطلب. إنها تسمح بذخيرة متنوعة إلى درجة عالية من اختيارات "العودة إلى الوطن"، والتي من بينها كذلك خيار "العودة" إلى حالة ما قبل "الرحلة". ولكن هذا الخيار لا يَمْتَلِكُ، كونه تعبيراً فحسب عن شوق ملتبس، "وطناً" مُمْكناً أو عودةً ما، سوى تلك التي للحلم نفسه. ومن الناحية الشكلية، ينتج هذا ما سوف أدعوه "القصيدة الدائرية" في مقابل الشكل السائد، أي "القصيدة الطولية"، التي تؤدي إلى حلٍّ خارج الاستيعاب الذاتي للشاعر. إن مفهوم "القصيدة الدائرية" يتفق نظرياً مع نماذج أندلسية، مثل قصائد ابن قزمان، حسب تصور زميلي جيمس مونرو (في حوار شخصي). {وللتفريق بين حالة الأسطرة mythopoesis، وتجلياتها الأسطورية mythical في الأدب الكلاسيكي سوف أترجم الصفة من الكلمة الأولى بـ "أساطيري" ومن الأخيرة بـ "أسطوري"، وذلك في حالة عدم تمكني من استخدام مصطلح "صنع الأساطير" و "أَسْطَرَة" في السياق الخاص بالكلمة الأولى ـ المترجم}.

٨٢- امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٢١ (البيت٥٨). وفي الأنباري، **شرح القصائد السبع** (ص٩٩) البيت رقم ٧٠. ويستدعي إلى الذهن على نحو متساوٍ هذا التمثيل التمجيدي الجاهلي للفرس نحت تماثيل الفرس التمجيدي والرمزي والذي تتميز به أسرة تانغ الصينية، والتي تتقاطع تاريخيّاً مع خلافة الخلفاء الراشدين والحقبة الأموية كلها، وأيضاً مع القرن الأول ونصف القرن الثاني من الحقبة العباسية (انظر، على سبيل المثال، أمثلة على هذا في معهد شيكاغو للفن [مجموعة رسل تايسون] وفي متحف المتروبوليتان في نيويورك). ومن أجل مناقشة أبعد لهذه السمة الرمزية للفرس عند امرئ القيس، انظر سوزان بينكيني ستيتكيفيتش، "التأويلات البيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة"، **مجلة دراسات الشرق**

الأدنى ٤٢، رقم ٢ (١٩٨٣م): ص ١٠٤، وللمؤلفة نفسها، **الصم الخوالد تتكلم: شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣م)، الفصل السابع.

٨٣- انظر فيليب بتيت Ph. Pettit، **مفهوم البنيوية: تحليل نقدي** (دبلن: جيلّ وماكميلان، ١٩٧٥م)، ص٧٩. ويشير بتيت خصوصاً إلى عمل كلود ليفي شتراوس بعنوان **الإنسان العاري** ***L'homme nu*** (باريس: بلون، ١٩٧١م)، ص٥٨٣.

٨٤- إن الشعر العربي، منظوراً إليه من خلال مفهوم ليفي شتراوس عن "السيمترية"، يبرز بوصفه شعراً "بنيويا" بصورة لا تخطئها العين، في حين يبرز الشعر الغربي بوصفه شعراً "ظاهريّاً" phenomenological - فيما عدا الميل القوي في الشعر العربي الحديث إلى الظاهري. وينبغي أن يكون هذا كذلك أحد الأسباب التي تجعل الشعر العربي الأكثر معاصرة، بعد أن اصبح ظاهريّاً تماماً، مفتقداً لإحساس جديد بالبنية يكون قادرا على إعطائه متعة "الإحساس بالشكل" السابق (التقليدي) القوي.

٨٥- [إسماعيل بن القاسم] أبو علي القالي، **كتاب الأمالي**، ط٣ (القاهرة: المكتبة التاريخية الكبرى، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م)، مج١، ص٢٠٦.

٨٦- جوزيف كامبل، **البطل ذو الألف وجه** (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٣م)، ص١٦٨.

٨٧- على الرغم من حقيقة أن "العيس" بالمعنى الحرفي تعني النوق التي لونها لون العنبر من كلا الجنسين، فإن التباسا معجميّاً خالصاً مثل هذا يَحُلُّ نفسَه في القصيدة العربية القديمة بسهولة إذا وقعت المفردة في قسم الرحيل، حيث، كما نعلم مسبقاً، يحكم قانون القطبية الجنسوية بين الراكب والناقة التي تكون مطيته. {وبعبارة أخرى، فإن الشاعر ذكر يركب ناقة أنثى في الرحيل، في حين أن المرأة أنثى تركب جملاً ذكراً في النسيب}.

٨٨- أبو تمام، **ديوانه**، ط٣، برواية الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، مج٣، ص٣٣٨.

٨٩- الحطيئة، **ديوانه**، برواية ابن السكيت، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٧م)، ص٢٩٦.

٩٠- في السرد القرآني لناقة صالح هناك إشارة يمكن التحقق منها إلى "الحمى" الخاص بشعب ثمود ذي الأصل العربي، وعلى وجه الدقة إلى ناقة حلوب منذورة/معجزة مثل هذه، والتي سبَّب عقرها، ومن ثم انتهاك "الحمى"، دمار شعب ثمود كله. وهكذا، ينبغي، طبقاً لاقتراح ج. تشلهود J. Chelhod، قراءة الآية ٧٣ من سورة الأعراف (٧) والآية ٦٤ من سورة هود (١١). انظر **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، مج٢، "حمى". انظر كذلك الهامش ١٣٤ أدناه.

٩١- عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص١٢٢.

٩٢- انظر لبيد بن ربيعة العامري، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، د.ت)، ص١٧٩-١٨٠؛ ونفسه، **شرح ديوان لبيد ابن ربيعة العامري**، تحقيق إحسان عباس (الكويت: {سلسلة} التراث العربي، {مطبعة الحكومة}،

١٩٦٢م)، ص٣٢٠-٣٢١. وفي الأنباري (**شرح القصائد السبع**، ص٥٩٤-٥٩٥) البيت الراهن هو رقم ٨٣، في حين أن البيت المشار فيه إلى "المليك" يتبعه برقم ٨٤.

٩٣-إن فعل الصعود إلى "منازل عالية" جماعية مثل هذه أو "قصور {الملوك والنبلاء في العصور الوسطى}" يشير في حد ذاته إلى أصل نموذجي أصلي، ليس ذا طابع ملكي فحسب، بل ذو طابع سماوي رمزي كذلك. وهكذا تكون مشاهد المادبة الملكية، متصلةً بوضع المنزل العالي ومتولدة عنه كذلك، وهي مادبة يكون فيها تبادل الأنخاب بشرب الخمر جزءاً غير منفصل عن الاحتفال. وتحدُد دوروثي ج. شبرد D. G. Shepherd، في دراستها عن الأيقونية الساسانية في الصيد والمادبة، مثل هذا الاحتفال بوصفه احتفال "تمجيد وبالبطولة" وفي النهاية بوصفه تمثيلاً للفردوس. انظر لها "المادبة والصيد في الأيقونية الإسلامية الوسيطة"، في أورسولا إي. ماككراكن U. E. McCracken، وليليان م. س. راندال L. M. C. Randall، وريتشارد أ. راندال، الابن، محررون، **اجتماعات في تكريم دوروثي إي. ماينر** (بالتيمور: والتر آرت جاليري، ١٩٧٤م)، ص٧٠-٩٢. ولهذه المشاهد الاحتفالية، بوصفها موتيفات شعرية، وفي الحقيقة بوصفها تيمات، وقد انتظمت في معجم صياغي قابل للتحديد. نفس الحلقة العتيقة الموجودة بصورة جوهرية وعلى نحو عملي في كل التقاليد الأدبية العالية. وهكذا لا يمكننا أن نفكر في شيء أكثر من معلقة طرفة ونفكِّر على نَحْوٍ أكبر في الخمر والمَرَح الصاخب في الشعر العباسي سوى {أن نقارنَها جميعاً} **بالأوديسة** ٥ و٩-١١:

ذلك أنني أعتقد أن ليس ثمة مناسبة ناجزة أكثر إمتاعاً
من اللحظة التي يستخف فيها الطرب بأفراد العامة ***demos***،
والذين حضروا المأْدُبَة جالسون في أعلى المَنْزِل وأسفله
في نظام ومستمعون للمغني،
وإلى جانبهم المَوائد عامرة
بالخبز واللحوم، ومن طاس مزج الخمر تاخذ ساقية الخْمر
الخمر وتحمله وتدور به لتملأ الكؤوس.
إن هذا يبدو لي أمتع المناسبات.

وفي المَجال البطولي العتيق، هذا هو ما يدعوه جرجوري ناجي "السياق المبكر والمثالي للاداء، مما يعني، دعوة مسائية لساعة عشاء كما يصفها أوديسوس نفسه قبل أن يبدأ سرده الخاص" (**أفضل ما عند الآخيين: مفاهيم البطل في الشعر اليوناني العتيق** [بالتيمور: مطبعة جامعة جون هوبكنز، ١٩٧٩م]، ص١٨-١٩. ويبدو قريباً جداً من هذا قصيدة درايدن بعنوان قصيدة عن يوم القديسة سيسليا، وذلك لأن هناك يستمر التظاهر **بالعيد الملكي** الموضوع في صالة عرش أقرب إلى السماء في إثارة الخيال. أما بالنسبة إلى السمة "البلاطية" ونوعية الظرف الكلي لمثل هذه الظروف، فإن السمة البدوية ونوعية ظرفها ليستا استثناءً هنا، انظر الهامش ١ من هذا الفصل.

٩٤- الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٨٧-١٨٨، البيتان ٤٧ و٤٨ من معلقة طرفة.

٩٥- حسان بن ثابت، **ديوانه**، تحقيق سيد حنفي حسنين و{ مراجعة} حسن كامل الصيرفي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م)، ص١٨٤.

٩٦- زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، برواية أبي العباس أحمد أبي يحيى بن زيد الشيباني ثعلب (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م)، ص٢٧٦.

٩٧- الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٩٩؛ ولكن انظر كذلك ص٨٢-٩٩. وأرقام الأبيات المضافة إلى تلك التي في نسخة الأنباري المُنَقَّحَة هي من امرئ القيس، **ديوانه**، ص٢٠-٢٣. فالبيت الوارد برقم ٧٠/ ٥٨ يمثل، في شرح الأنباري، المشهد السابق على الصيد بالفرس، في حينه أنه في الديوان مشهد نهاية الصيد الأشبه بالشعار أو الرمز.

٩٨- امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩-٢٣. وانظر تناولاً مهمًّا من الناحية البنيوية للموضوعة نفسها - وإن كانت تقريباً حرفية - في قصيدة لامرئ القيس على قافية الباء المكسورة. وفيها تتجسَّد الموضوعة نفسها في القسم الختامي كله (الأبيات ٢٠-٥٥) ومن ثم فهو ذلك الجزء من القصيدة الذي يتساوى بنيوياً مع الفخر القبلي أو المديح (الديوان، ص٤٦-٥٥).

٩٩- **المفضليات** (ليال)، ص٨٢٠، القصيدة ١٢٠، البيت ٥٢.

١٠٠- كريتيين دي تروا، **الفارس والأسد**، أو **إيفاين** (*Le Chevalier au Lion*)، تحرير وترجمة وليام و. كيبلر (نيويورك ولندن: دار نشر جرلاند، ١٩٨٥م)؛ وللمؤلف نفسه، **إريك وإنيد**، ط٣، تحرير فندلين فورستر (هاله/ ساله: دار نشر ماكس نيمير، ١٩٣٤م). {وكريتيين دي تروا شاعر فرنسي كتب أعماله بين ١١٦٠ و١١٩٠م تقريباً. وقدَّم قصص الملك أرثر وفرسان الدائرة المستديرة إلى الأدب الفرنسي، مستخدماً الأساطير التقليدية التي كان يحكيها الشعراء المغنون الويلزيون والبريتانيون في أيامه. وكتب قصص رومانس شعرية عن الحب والمغامرة، تكشف عن خصائص الفروسية في العصور الوسطى، وفخامة الاحتفالات والمسابقات، وأهمية الحب البلاطي. ومن بين أعماله **لانسلوت**، أو **فارس العربة**. انظر أدناه في المتن بعد هذا الهامش- المترجم}.

١٠١- في مناقشتي لقصيدتيْ إيفاين وإريك، سوف أشير إشارات متكررة واضحة (موضوعة بين علامات اقتباس) وضمنية إلى مقالة جان فرابييه "كريتيان دي تروا"، في روجر شرمان لوميز، مُحرِّر، **الأدب الأرثري في القرون الوسطى: تاريخ مشترك**، ط٢ (أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٦١م)، ص١٨١-١٨٢ (عن إيفاين)، وص١٦٤-١٦٨ (عن إريك).

١٠٢- انظر استقصاء فنْ خيلدر لمصطلح التخلص في أدب النقد الأدبي العربي (**فيما وراء البيت الشعري**، وخصوصاً ص٣٣-٣٤، ٦٠-٦٣، ولكن كذلك ص٢٢٧ [فهرست المصطلحات العربية]).

١٠٣ـ ولسوف يتفق جان فرابييه مع روجر شرمان لوميز في تفسير معنى "la Joie de la Cort" حيث تكون كلمة *cort* (بلاط court) بديلاً للكلمة السلتية *cor* (قرن horn)، والتي أصبحت رمزيّاً "قرن الوفرة" (**الادب الارثري في القرون الوسطى**، ص١٦٨).

١٠٤ـ سلوخور، الأسطرة. انظر الهامش ٨١ من هذا الفصل.

١٠٥ـ السابق، ص٢٢.

١٠٦ـ السابق، ص٢٨.

١٠٧ـ السابق، ص٤١.

١٠٨ـ النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٣٠-٣٧.

١٠٩ـ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١٧-٥٢٩.

١١٠ـ سلوخور، **صنع الأساطير**، ٣٧.

١١١ـ ارنولد فنْ جنبْ، **طقوس العبور**، ترجمة مونيكا ب. ڤيزيدوم وجبريال ل. كافيه (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٠م)، ص١٠ وما بعدها.

١١٢ـ السابق، ص٣٤.

١١٣ـ طبقاً لـ سي. جي. يونغ، "الأرقام الثلاثية متصلة بمبادئ الحركة الفكرية والمادية"، حيث يُنْجزُ الرقم ٢، بـ"آخريته" "otherness" في مواجهة "واحديته" "oneness" غير القابلة للمعرفة في حَدِّ ذاتها، حالة معرفية {إبستمولوجية} ثابتة. وتسهب ماري-لويز فون فرانتس في شرح فكرة يونغ في هذا المقام وذلك في كتابها **العدد والزمن: تأملات تقود نحو توحيد علم نفس الأعماق والفيزياء**، ترجمة أندريه دايكز (إيفانستون: مطبعة جامعة نورثوسترن، ١٩٧٤م)، ص١٠١، و٩٨.

١١٤ـ فنْ جنبْ، **طقوس العبور**، ص٢٥ {من المقدمة}.

١١٥ـ ويركز التطبيق الأدبي المناسب على يد فروما إي. زايتلن لنموذج فَنْ جنبْ بصورة أولية على جزء عتبية "التجربة الحقيقية للمبادرة" عند أورست {في مسرحية} أسخيلوس، حيث يحدث "العبور" الشخصي لأورست داخل "شكل" مستوعب على نحو بنيوي وإن لَم يكن مُحَدَّداً بَعْدُ (أو ليس وارداً بصورة واضحة بالنسبة إلى الناقد). انظر فروما إي. زايتلن، "ديناميات كراهية النساء: الأسطورة وصنع الأسطورة في أورستيا"، **إريثوسا** *Arethusa*، مج٢، عدد ١ / ٢ (ربيع وخريف ١٩٧٨م): وخصوصاً ص١٦٠-١٦٧. وإني لأشكر تلميذي ياسين نوراني لتنبيهي إلى هذه المقالة. ويتضح كذلك تناول جانب العتبية وحده، دون وصله إلى خطوة أبعد في البنية النموذجية لفَنْ جنبْ، في مناقشة أ. سي. سبيرنغ لنقاء شاعر الجَوَاين { Gawain، أحد فرسان الطاولة المستديرة وابن أخت الملك أرثر، في الأسطورة الأرثرية}. ومع ذلك فإن لسبيرنغ تبريراً أفضل لأنه، نظريًّا، يعتمد على كتاب ماري دوجلاس

النقاء والخطر، المعتمد اعتماداً مركزيّاً على العتبية، والذي يقول عنه: "لقد أفدت بالتأكيد إفادة كبيرة من النقاء والخطر في فهم الطريقة التي يفكر بها الشاعر الجواني، وخصوصاً في فهم النقاء، أكثر من إفادتي من أي نقد أدبي أو بحث اطلعت عليه حتى الآن". انظر كتابه **قراءات في الشعر الوسيط** (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٨٩م)، ص١٧٣ وما بعدها.

١١٦ـ نشرت ورقة بحث سوزان بينكيني ستيتكيفيتش لعام ١٩٨٠ بعنوان "التفسيرات البنيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة"، **مجلة دراسات الشرق الأدنى** ٤٢، رقم ٢ (١٩٨٣م): ص ٨٥–١٠٧. {انظر لحسن البنا عز الدين عرضاً ومراجعة لهذه المقالة في **فصول**، مجلة النقد الأدبي، مج٤، ع٢، (١٩٨٤م)، ص٢٩٥–٣٠٥، وقد ترجمها، بعد حوالي عشر سنوات، سعود بن دخيل الرحيلي، بعنوان "القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة"، **علامات في النقد**، ج١٨، مج٥، ديسمبر ١٩٩٥م، ص٩٥–١٥١ـ المترجم}. انظر كذلك مقالاتها التالية "الصعلوك وقصيدته: نموذج لعبور ناقص"، **مجلة الجمعية الشرقية الأمريكية** ١–٤، رقم ٤ (١٩٨٤م): ص ٦٦١–٦٧٨؛ و"القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية"، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق** ٦٠، رقم ١ (١٩٨٥م): ص ٥٥–٨٥؛ و"النموذج الأصلي والنسبة في الشعر العربي المبكر: الشنفرى ولامية العرب"، **المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط** ١٨ (١٩٨٦م): ٣٦٢–٣٩٠؛ و"الشعائر وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر: قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلهل بن ربيعة"، **مجلة دراسات الشرق الأدنى** ٤٥، رقم ١ (١٩٨٦م): ص ٣١–٤٣؛ و"رثاء تأبط شرًّا: دراسة الأخذ بالثأر في الشعر العربي المبكر"، **مجلة الدراسات السامية** ٣١، رقم ١ (١٩٨٦م): ص ٢٧–٤٥. وتجد نتائج البحث هذه موضوعة في إطار شعائري وأدبي–نقدي كامل في كتابها **الصمُّ الخوالد تتكلّم**: {**شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس** (إيثاكا ولندن: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣م). والجدير بالذكر أن الكتاب صدر ضمن سلسلة تحمل عنوان "الأسطورة والشعرية"، بتحرير جرجوري ناجي ـ المترجم}.

١١٧ـ انظر بصورة أساسية فيكتور تيرنر، **العملية الشعائرية: البنية وضد البنية** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٧٧م)؛ وكذلك للمؤلف نفسه، **درامات، حقول، واستعارات: الفعل الرمزي في المجتمع الإنساني** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٧٥م).

١١٨ـ ماري دوجلاس، **النقاء والخطر: تحليل لمفاهيم التلوُّث والتابو** (لندن: روتلدج وكيجان بول، ١٩٦٦م).

١١٩ـ فنْ جنبْ، **طقوس العبور**، ص١١.

١٢٠ـ انظر خصوصاً س. ستيتكيفيتش، "الصعلوك وقصيدته"، ص٦٦١–٦٧٨؛ وانظر كذلك لها "النموذج الأصلي والنسبة Attribution"، وخصوصا ص٣٧١ وما بعدها؛ **والصم الخوالد تتكلّم**، الفصلين ٣ و٤.

١٢١ـ في طريقة عامة وشاملة يجب أن نذكر مرة أخرى كتاب فيكتور تيرنر **العملية الشعائرية** وكذلك كتابه **درامات، حقول، واستعارات**. وعلى نحو مساو في الأهمية ثمة كتابا ماري دوجلاس **النقاء والخطر والمعاني**

الضمنية: مقالات في الأنثروبولوجيا (لندن: روتلدج وكيجان بول، ١٩٧٥م). وكذلك أشارت من قبل س. ستيتكيفيتش ("الصعلوك وقصيدته"، ص٦٦٤؛ **والصم الخوالد تتكلّم**، الفصل ٣)، إلى الأهمية الكبيرة لتفرقة الأنثروبولوجي الثقافي الكلاسيكي الفرنسي ڤيدال-ناقي بين الـephebe {وهو الشاب في اليونان القديمة وقد بلغ مرحلة الرجال لتوه أو تمّ عدّه مواطناً لتوه} (العتبية) والـ hoplite {المحارب اليوناني القديم المدجّج بالسلاح} (إعادة التجمع). انظر بيير ڤيدال-ناقي، "الصياد الأسود وأصل البلوغ *Ephebeia* الأثيني"، في ر. ل. جوردن، محرِّر، **الأسطورة، الدين والمجتمع** (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٨١م)، ص١٤٧-١٦٢؛ وللمؤلف نفسه، "مسرحية **فيلوكتيتس** لسوفوكليس والبلوغ {اليوناني}"، في جين-بيير ڤرنان وبيير ڤيدال-ناقي، **الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة**، ترجمة جانيت لويد (نيويورك: زون بوكس، ١٩٨٨م)، ص١٦١-١٧٩؛ وانظر كذلك تعريفه له بوصفه محاربا في مقالته "أوديب في أثينا"، في الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ص٣٢٠.

١٢٢- زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، ص٨٦. ومع ذلك، يزعم ألوارد أن نسيب هذه القصيدة القصير نحله خلف الأحمر زهيراً. وتعيد ريناتا ياكوبي هذا الزعم في كتابها **دراسات عن شعرية القصيدة العربية القديمة** (فيسبادن: دار نشر فرانتس شتاينر، ١٩٧١م)، ص١٧-١٨.

١٢٣- النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٣١.

١٢٤- ثمة معالجة للتأثير الشكلي وسيميوطيقا قُطْبيّة الجنوسة gender في القصيدة بين الشاعر/الناقة والظعينة/الجمل في مقالتي "الاسم والنعت"، ص١١٢-١٢٠.

١٢٥- امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٧٠.

١٢٦- ينبغي أن نلحظ هنا أن الشاعر نفسه - "العابر" - هو الذي، على ناقته، يصل إلى منهل ماء فقط ليجد الماء آجن؛ على سبيل المثال، الشاعر الجاهلي علقمة بن عبدة (**المفضليات** [ليال]، ص٧٧٨، القصيدة ١١٩، البيت ٢٠؛ [شاكر]، ص٣٩٤، البيت ٢٣)؛ والشاعر المخضرم عبدة بن الطبيب (السابق، [نيال]، ص٢٨٣-٢٨٤، القصيدة ٢٦، البيتان ٤٥-٤٦). وتثبت هذه الخصيصة العتبية للماء الآجن بصورة أكبر عندما نمضي إلى الحقبة الأموية، وخصوصاً عند واحد من الممارسين الكبار للرحيل هو ذو الرمة. فإذا كان الذي وصل إلى منهل الماء هو الحمار الوحشي بوصفه الشخصية الرئيسة في تشبيه ممتد متميز بأرضانية earthiness مليئة بالحيوية، فإن الماء الذي تصل إليه يكون دائماً نقيًّا، على الرغم من الاستدعاءات الضمنية للخطر المرتبط بهذا الوصول. ولعل الشاعر الجاهلي لبيد يوضّح هذا الارتباط بين الحمار الوحشي والماء الصافي على أوضح ما يكون. انظر معلقته، البيتان ٣٤-٣٥ (الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٥٢-٥٥٣).

١٢٧- انظر س. ستيتكيفيتش، "النموذج الأصلي والنسبة"، وخصوصاً ص٣٨٢: "هذه {الحيوانات} ضد الإنساني يدعوها الصعلوك (أهله)"؛ ص٣٨٩؛ إذ تُصرُّ فيما هو أبعد من ذلك على المبدأ الاستعاري

لـ"توحُّش الإنساني وتشخيص (أو أنسنة) المتوحش" ؛ انظر كذلك للمؤلفة نفسها، **الصم الخوالد تتكلَّم**، الفصل ٤ .

الحظ كذلك أن رفقاء إينياس خلال هروبهم من طروادة المشتعلة ـ وهو موقف عتبي متكامل ـ كانوا يُدْعَوْنَ ذئاباً (**إنيادة فرجيل**، تحرير ت . إي . بيج [نيويورك : مطبعة سانت مارتن، ١٩٦٧م]، مج١، ص٣٣ [الكتاب الثاني، الأبيات ٣٥٥–٣٥٨])، حتى لو كان رفقاء الشاعر الصعلوك الشنفرى ذئاباً أيضاً (**قصيدة لامية العرب، ويليها اعجب العجب في شرح لامية العرب** [إستنبول : الجوائب، ١٣٠٠ هـ]، الأبيات ٢٦–٢٩) . وعن كون "الذئب" الفرد المنفي العتبي في التراث الجرماني القديم وكون الذئاب (ulfur) التابعين والمقاتلين لأودين، إله الموت، انظر هانس بيتر ديور، **وقت الحلم: فيما يخص الحدود بين البرية والحضارة**، ترجمة فيليكتاس جودمان (أكسفورد : ب . بلاكويل، ١٩٨٥م)، ص٦١ (ص٧٩ في النص الألماني : **وقت الحلم**، ط٥ [فرانكفورت على {نَهر} المين : سينديكات، ١٩٨٠م]) .

١٢٨ـ انظر قصيدة المرقش الأكبر رقم ٤٧ في **المفضليات** (ليال)، ص٤٦٦، الأبيات ١٢–١٤ ؛ و(شاكر)، ص٢٢٦، الأبيات ١٤–١٦) .

١٢٩ـ ربما نلحظ هنا أن صيداً مثل هذا هو بالنسبة إلى بيير ڤيدال–ناقي "تعبير عن الانتقال بين الطبيعة والثقافة" (جين–بيير ڤيرنان وبيير ڤيدال–ناقي، **الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة**، ص١٤٣) .

١٣٠ـ **المفضليات** (ليال)، ص٢٦٨–٢٩٣، القصيدة ٢٦ . أما قصيدة عبدة بن الطبيب "وَقَدْ غَدَوْتُ" (البيت ٦٦) فيمكن النظر إليها داخل التقليد الصياغي–الموتيفي لـ"وَقَدْ أَغْتَدي"، والذي يفتتح به امرؤ القيس موضوعة الصيد الفروسي في معلقته (**ديوانه**، ص١٩، البيت ٤٩ ؛ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٨٢، البيت ٥٣) . وعلى هذا الاعتبار ينبغي أن يكون مؤشراً واضحاً على صلة مرجعية بين الصيد والمأدبة . وإلا، فإنه يمثل، في عبارته الخاصة، صدًى أكثر قرباً لمفضلية علقمة (ليال)، ص٨١٩، القصيدة ١٢٠، البيت ٤٦، حيث، مع ذلك، تتقدَّم جملة "وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْني" فخراً فروسيّاً .

١٣١ـ **المفضليات** (ليال)، ص٨١٧–٨٢٠، القصيدة ١٢٠ .

١٣٢ـ زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، ص١٢٨–١٣٠، الأبيات ٩–١١ ؛ وص١٣٠–١٣٧، الأبيات ١٢–٢٩ .

١٣٣ـ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٩ .

١٣٤ـ في بيت للمخضرم الشماخ بن ضرار الذبياني، وهو معاصر أصغر للبيد، وربما يكون أمراً أكثر من مصادفة أنه معاصر تماماً للحطيئة، يأتي مفهوم "الحمى" بوضوح مقنع، على الرغم من عبارته "الفعلية" (أحمي) :

إنِّني امْرُؤٌ مِنْ بَني ذُبْيانَ قَدْ عَلِمُوا أَحْمِي شَريعَةَ مَجْدٍ غَيْرِ مَوْرودِ

انظر **ديوانه**، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م)، ص١١٩ . وهنا يحمي الشاعر يعلن حرمة "الشريعة" (الطريق إلى الماء) بقدر حرمة "الحمى" ـ وهو ما لا يزال بالنسبة إليه الطريق

الأصلي الرعوي/البطولي إلى المجد "شَرِيعَة مَجْدٍ"؛ فالماء هو أكثر ممتلكات القبيلة قيمة، ولا يمكن انتهاك حرمته. ومع ذلك، فإن تلك الطريق إلى الماء/المجد، على نحو مفارق، في أثناء حياة ذلك الشاعر على نحو دقيق، كانت تعاد صياغتها دلاليّاً وسياسيّاً وكان مقدّراً لها أن تصبح المصطلح التقني لنظام جديد كليًّا عن الشرعية والروح الجمعية. انظر كذلك آنفاً، الهامش ٨٩، و٩٠.

١٣٥- في بعض روايات هذا البيت في المعلقة، بدلاً من "الحي" نجد "الخيل"، وعلى سبيل المثال، كما في رواية أبي زكريا التبريزي (**شرح القصائد العشر**، تحقيق عبد السلام الحوفي [بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م]، ص١٩٥). ومع ذلك، فليست قراءة مثل هذه بقادرة على التداخل مع سيميوطيقا القصيدة في المرحلة الثالثة لـ"العبور"، بما أن الفرس والفارس هما في حَدّ ذاتهما كينونتان تنتميان إلى إعادة الاندماج، وما بعد العتبية، وموصوفتان بوضوح على هذا النحو داخل نطاق سيميوطيقا القصيدة.

١٣٦- من أجل الاطلاع على مناقشة بيير ڤيدال-ناقي للـ **hoplite** اللا عَتَبي في مقابل **ephebe** العتبي ودورهما في الصيد (وفي الحرب على السواء)، انظر آنفاً، الهامش ١٢١.

١٣٧- النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٣٦-٣٧. إن استعارة الفرات في قصيدة النابغة، بأسلوبها المُميِّز من تضمينات مُمْتدة وتوكيد تركيبي بين المبتدأ والخبر، تشمل الأبيات ٤٥-٤٨. ويعد الأعشى مُمَثلا للرواج الكبير والسريع لهذه الاستعارة/الرمز (بالإضافة إلى خصوصية أسلوبه) في قصيدة المدح العربية، وهو يتبع هنا النابغة "الأستاذ" بطريقة شبه حرفية (**ديوانه**، ص١٩٨-١٩٩).

١٣٨- كثير عزة، **ديوانه**، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م)، ص٢٨١.

١٣٩- النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص١١٠.

١٤٠- سبط بن التعاويذي، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م) (صورة بالأوفست عن طبعة القاهرة، ١٩٠٣م)، ص٢٣٨.

١٤١- انظر آنفا، في الهامش ٨٨.

١٤٢- أبو تمام، **ديوانه**، مج١، ص١٦١.

الفصل الثاني
النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحج الروحي

١- تسامح الرؤية العتيقة.

لا تَطْرَحُ أَشْيَاءُ كَثيرةٌ في الأدب العربي قُطْبِيَّةً للمشاعر مثل تلك التي يطرحها النسيب. ومن جهة واحدة، يُعَدُّ النسيب قُوَّةَ الحياة المركزية والسائرة والباقية للغنائية العربية. فربَّما كان النسيب هو الذي حَدَّدَ بأقوى صورة الطبيعةَ الشكليةَ الكليَّةَ للنوع الغنائي في تعبيره من خلال القصيدة. وبهذه الصفة كان على النسيب أن يكون قُوَّةً محافِظَةً بصورة بارزة. وبافتراض التماسك الذي تعرضُ به القصيدةُ نفسَها على النوع الغنائي العربي كله، فإن مفتاحها الأساسي، النسيبَ، يصبحُ هو نفسُه مثلَ أثرٍ من الماضي، مشحونٍ ببعض القوة الخاصة. إلاَّ أنَّ من جهة غير هذه يثير هذا الأمر بالتالي التباساً نقديًّا بعينه. فمادام من حقِّ الجوانب التقليدية في الشعر أن تُمْدَحَ، فإن النسيب يفوز بنصيب الأسد من الاهتمام الإيجابي المتعاطف. ومع ذلك فمادام التقليد عُرْضَةً للهجوم، فإن النسيب نفسه سوف يبدو وكأنه أساس كلِّ شَرٍّ. وحتى مشروعية النسيب الغنائية سوف تكون حينئذٍ موضعَ سؤال، كما سوف تظلُّ متَّهمةً بوقوفها في طريق الحقيقة والتجربة الشعرية. ولهذا فليس أمراً مثيراً للدهشة أنْ كانت المحاولاتُ التنقيحيةُ العديدةُ الخاصةُ بالموضوعة والشكل في تاريخ القصيدة العربية، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مَعْنيَّةً بمشكلة النسيب. وبطريقة أكثر تأكيداً من أي وقت مضى، عَدَّ نقادُ النسيبِ النسيبَ أثراً كان في حالة احتضار بطريقةٍ ما وكان لا بُدَّ من التسامح معه وتعريفه من خلال وصف موضوعي خارجي في حالة الضرورة النقدية: لقد كان عليه أن يتكلَّمَ على الديار المهجورة والمنازل غير المأهولة، والعَرَصات وحِمَى القبيلة، وعن الرحيل، والدموع، والذكريات، والأشياء الجِدِّ عتيقة، البدوية. ويمكن لتساؤل من خارج التقليد الشكلي فيما يتعلَّق بالمكان ودور مثل هذه الأشياء والحالات النفسية في قصيدة

متأخرة لا بدوية كلِّيَّةً أن ينتج عزلةً نقديةً شبيهةً بِرَدِّ فِعْلٍ تقريباً. وسوف يكون الحكم هو أن أشياءَ مثل هذه تنتمي إلى أزمنة أخرى وأمكنة أخرى، علاقتها واهية بأزمنة أيِّ شاعرٍ ليس بدويًّا وأمكنته. وهو بلا شك ليس جاهليًّا أيضاً.

ومع ذلك كان الشعراء من أصحاب القصائد قبل المتنبي، والمتأخرون الذين لَمْ يتبعوه، أكثر حكمةً في هذا الشأن(١). فصحيح أن بداوة النسيب كانت تعني بالنسبة إليهم أزمنةً وأمكنةً أخرى؛ ولكن تلك الأزمنة والأمكنة البدوية كانت ذات نسيج مختلف عمَّا كان واضحاً على السطح، وعمَّا اختار نقاد النسيب أن يَرَوْهُ فيها. لقد كانت تُنْقَلُ آنذاك إلى مستوى مختلف، أقرب إلى ما يقوله سنازارو Sannazaro(٢):

جبَالٌ أُخْرَى، سُهُولٌ أُخْرَى
غاباتٌ وَجَداوِلُ أُخْرَى
تُشاهدها فِي السَّمَاءِ،
وَزُهُورٌ أَكْثَرُ نَضَارةً

أو ربَّما ليس قريباً تماماً. ولكن من المؤكَّد أنَّهم طوَّروا نَمَطَ وجودهم الرمزي الخاص.

عندما ضربَ زلزالٌ قَوِيٌّ سورية في سنة ١١٥٧م، سبَّبَ خراباً ودماراً عامًّا، كان من بين المبْتَلَين به واحد من فرسان أراضي المملكة الإسلامية الشجعان، وشاعر من أفضل شعراء جيله، إنه أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ/ ١١٨٨م). وقد ترك مصابُه العائلي وخسارةُ ممتلكاته ومنظرُ الخراب أثراً عميقاً في تلك الروح الفروسية والحسَّاسة. ويبدو أن ذكرى الكارثة قد تَلبَّسَتْهُ لسنوات، وذلك لأنه أنْهَى في عام ١١٧٢م، في أوقات استراحته من رحلات الفروسية، مَجْموعَ اختيارات شعرية، يثير الاهتمام، عنوانه المنازل والدِّيار. وكما يخبرنا الشاعرُ صاحبُ الاختيارات في مقدمةٍ شخصيةٍ، نتعاطف معها من أول وهلة، أن عمله يأتي وفاءً لذكرى تلك الأماكن التي كانت ديارَهُ الحقيقية:

"فإنِّي دعاني إلى جمْع هذا الكتاب، ما نال بلادي وأوْطاني من الخَراب؛ فإنَّ الزَّمان جرَّ عَلَيْها

ذَيْلَهُ، وَصَرَفَ إلى تَعْفِيَتِها حَوْلَهُ وَحَيْلَهُ، فَأَصْبَحَتْ "كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بالأَمْسِ" مُوحِشة العرصات بعْد الأُنْس، قَدْ دَثَرَ عُمْرانُهَا، وَهَلَكَ سُكَّانُها، فَعادَتْ مَغانيهَا رُسُوماً، والمَسرَّاتُ بها حسرات وهُموما، ولقدْ وَقَفْتُ عَلَيْهَا بَعْدَما أَصَابَها منَ الزَّلازلِ مَا أَصَابهَا، وهْيَ "أَوَّلُ أرضٍ مسَّ جلْدي تُرابها"، فما عرفْتُ داري، وَلا دُورَ وَالدي وإخْوتي، . . .

فاسْتَرَحْتُ إلى جَمْعِ هَذا الكتاب، وَجَعَلْتُهُ بُكاءً للدِّيار وَالأَحْباب، وذلك لا يُفيدُ ولا يُجْدي، ولَكنَّه مَبْلَغُ جُهْدي"(٣).

وفي الحقيقة، بذل أسامة بن منقذ جهداً عظيماً في اختياراته، ولكنه أضاف كذلك شيئاً أكثر من ذلك. فمئات الصفحات من المراثي الشعرية، وكلها تنوح على الديار والأطلال البدوية المقفرة، هي بمثابة مُرَشِّحٍ {أو فِلْتَرٍ} لتجربة شخصية عميقة. بل إن هذه التجربة تَمْتَدُّ إلى أبعد من أسامة بن منقذ نفسه. وهي تجربة تَحْتَضِنُ تَجَلِّياً جدَّ أساسيٍّ لأعمق حساسية يمكن أن تصيب أمَّةً أو شعباً، كما تَمْتَدُّ إلى ما وراء كارثة تاريخية مفردة لزلزال عظيم. وتشتمل هذه الاختيارات في مجلد واحد، بوصفها شعوراً وليس مجرد علامات كتابة أو أبيات شعر، على ذخيرة تاريخية من الأسى لشعب كامل، ومن الفقد، ومن الشوق - وخصوصاً من الشوق - وتبدو هذه الذخيرة مفتقدة لأي مصدر دقيق من الناحية التاريخية في بعض التيمات الشعرية المعروفة عن البدايات البدوية. فكل شيء يظهرُ عليه الامتزاجُ بشعور لا تاريخي بصورة كلية، في حين أن نقاطاً مرجعية ملموسة تظهر متحوِّلة إلى رموز. ومع ذلك فمن المهم أن نتذكر أن أسامة بن منقذ قد حوَّل كلَّ هذا الأسى الشامل لثقافة ما إلى انْهِمَار أَلَمِه الشخصي على أطلال جدّ حقيقية، وعلى أصدقاء وأقارب يبكي عليهم بكل إخلاص. ومن الواضح تماماً له أن الموضوعة الأدبية المشمولة في النسيب، والتي هي بالتالي جزء من قصيدة مبنية بناءً متيناً، كانت موضوعة مُخْصِبَةً بمعنًى ما، وإن كان معنًى ليس حاسماً. وكانت هذه الحقيقة وحدها كفيلة بأن تحول دون نقاد القصيدة وإصدار أحكام القيمة العقيمة، الشكلانية وإن كانت معزولة الشكل، مع ذلك، والتأريخية على نحو مغرض، والتي

يُصْدرونَها على تقليد شكلي كُلّي للقصيدة. وإذا كان لجزء من القصيدة أن يمتلك "حضوراً" جوهريًّا غنائيًّا مثل هذا والتباسات فعَّالةً رمزيًّا كهذه، فربما إذن يكون لهذا التقليد الأدبي بُعْدُهُ السِّرّي الخاص؛ وهو سِرّي أمام النقاد، ولكنه مفتوح أمام الشعراء الذين يمكن أن يكونوا، دون أن يعرفوا، سجناء في هذا البعد الواحد فحسب، أو يمكن أن يقيموا حواراً متنامياً مع تقليدهم الشعري على مستوى رمزي عميق بدرجة تكفي من تمكينهم مجاوزة نقطة ميلاد ذلك التقليد المسجَّلة تاريخيًّا بصورة فعلية. إن اتصالاً من هذا النوع بالتقليد ليصبح من ثَمَّ اتصالاً نموذجيًّا أصليًّا؛ ذلك أن الإشارات المرجعية الدلالية المقيَّدة بزمن ما وما فيه من استعارات تكون جميعاً مفتوحة لاستعمالات شعرية جديدة ومختلفة على الدوام.

إن أسامة بن منقذ لم يؤلف اختيارات عن نَموذج أصلي شعري فحسب، بل كتب كذلك بعضاً من أكثر الأبيات رهافةً وعمقاً في تلك الاختيارات. ولا يزال التقليد الشعري الذي يتبعه هو ذلك الخاص بالنسيب البدوي. ولا تحاول لغته وصوره الشعرية أن تخفي هذا التقليد، ومع ذلك فهو تقليد كان قد أصبح مفتوحاً بحرية أمام استخدام شعري جديد غير محدود(٤):

مـــا أنتَ أوَّلُ مَنْ تَناءَتْ دارُهُ ... فَعَلامَ قلبُكَ لَيْسَ تَخْبُو نارُهُ؟
إمَّا السُّلُو أوِ الْحِمامُ، وَمَا سِوَى ... هَذَيْنِ قِسْمٌ ثالثٌ تَخْتارُهُ
مَا بَعدَ يَوْمِكَ مِنْ لِقاءٍ يُرْتَجَى ... أَوْ يَلْتَقي جُنْحُ الدُّجَى ونَهارُهُ
هَذا وقُوفُكَ لِلْوَداعِ، وَهذهِ ... أظْعَانُ مَنْ تَهْوَى، وَتِلْكَ دارُهُ
فَاسْتَبْقِ دَمْعَكَ فَهْوَ أوَّلُ خاذِلٍ ... بَعْدَ الفِراقِ، وَإنْ طَمَا تَيَّارُهُ
مَدَدُ الدُّموعِ يَقِلُّ عَنْ أمَدِ النَّوَى ... إنْ لَمْ تَكُنْ مِنْ لُجَّةٍ تَمْتارُهُ

إن شعراً كهذا لا يتكلَّمُ عن أشياءَ أثرية، أو عن صور وموتيفات "تقليدية"؛ ذلك أنه يؤسِّسُ تواصلَهُ الفعلي الخاص، على الرغم من وَهَنِه، مع أبعاد من الشعور والحالة النفسية في كلمات قديمة وفي تصورات لازمنية. وفي شعر مثل هذا ليس ثَمَّةَ مكانٌ

لأشكال غير مألوفة كتلك التي تكوِّنها الألعاب النارية. وهكذا كان على الشاعر {أبي العلاء المعري} أن يَطَأَ أَرْضاً جِدَّ قديمَة بخفَّة(٥):

خَفِّفِ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيْمَ الْـ ـأَرْضِ إِلا مِنْ هَذهِ الأَجْسادِ

فهذه الكلمات للشاعر الضرير من مَعَرَّةِ النعمان يمكن أن تكتب على بَوَّابات تقليدٍ شعريٍّ ما.

ومن أجل أن يقفَ الشاعر العربي على أسئلة أبديةٍ، ليست خالدةً بصورة مقدَّسة ولكن إنسانية على نَحْوٍ أَبَدِيٍّ، وعلى قدر لا عقل له، وعلى حياة قلقة، وعلى أمل لا يريد أن يذهب في فراغ، لكنه يتلبَّث في عذابات لا نهاية لها من الحنين - هي باختصار، عذابات عن جوهر الوجود الإنساني - فماذا يمكن أن يكون أمراً أكثر طبيعيةً من أن يقف على تلك الأسئلة عبر تلك المكثَّفات الأخرى من التقليد الشعري الحكيم القديم، حيث لا يُحْتاجُ سوى إلى كلمات جِدٍّ قليلة للتعبير عن أشياءَ جِدٍّ كثيرة. وهكذا لا يتردَّد الشاعر العباسي البلاطي البحتري في استخدام اللغة القدْيمة، راسماً متناظرات أعمق لمشاعره الخاصة، ناهلاً من المَعين النموذجي الأصلي. وأبيات البحتري كذلك من بين الأبيات التي يجدها أسامة بن منقذ - فيما بعد في الْمَعين نفسه - تقريباً مثل أبياته(٦):

١. أَناةً أَيُّهـا الفَلَكُ الـمُـدارُ أَنَهْبٌ مَـا تُطَرِّقُ أَمْ جُـبَـارُ

٤. وَمـا أَهْلُ الْمَنازِلِ غَيْـرُ رَكْبٍ مَـنـايـاهُـمْ رَواحٌ وَابْـتِـكَـارُ

٥. لَنَا في الدَّهْرِ آمَـالٌ طِوالٌ نُرَجِّـيـهـا وَأَعْـمَـارٌ قِـصَـارُ

وقد كانت هذه الموضوعةُ الشعريةُ المثيرةُ لمشاعر الاكتئاب من دَمارٍ، وَفَقْدٍ، وَأَسًى، والتي تُمَيِّزُ النسيب بأقوى صورة، واضحةً منذ أَقْدَم الشعر العربي المُتَذكَّر والمُسَجَّل إلى حَدٍّ بعيد، وهو متذكَّر لأن امرأ القيس، أحد الشعراء الأوائل الذين يُنْسَبُ إليهم تَعَهُّدُ الموضوعة، يستدعي في أحد أبياته كيف أن شخصاً آخر قبله اعتاد أن يترنَّم بأغنية مشابهة(٧):

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحيلِ لأَنَّنا نَبْكي الدِّيارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذامِ

واليوم نستطيع بالكاد أن نقول إننا نعرف عن ابن خذام هذا أكثر مما يختار هذا الولاء الواهن لامرئ القيس أن يخبرنا. وربما يوجد بيت، أو بيتانِ على الأكثر، يمكن أن يُنْسَبا إلى ذلك الشاعر. وفيما وراء هذا، فابن خذام اسم فقط، ذو روايات مختلَف عليها، وواحد من جمع غفير لشخصيات أدبية مهمة إمكاناً، يزدحم بهم كل برزخ أدبي تاريخي(٨). وبوصفه سلفاً لامرئ القيس، فإن ابن خذام ينتمي للجيل الأقدم من أسماء الشعراء العرب قبل الإسلام. وفي الحقيقة، يمكن أن يكون هذا قد عاش في زمن مبكر يرجع إلى النصف الأول من القرن الخامس للميلاد.

ومع ذلك، فإنه ليس على الأرجح تماماً أن ابن خذام، أو أي شاعر ينتمي إلى ذلك الزمن الخاص، يمكن أن يكون قد ابتدع الموضوعة المهمة للوقوف على الديار المهجورة. لقد سبق شاعر آخر من الحقبة نفسها أكثر شهرة، ويُذْكَرُ الآن تقريباً بمرثياته الفاتنة الساحرة بلاغيًّا، هو مهلهل بن ربيعة، إلى تصوير وعي كامل بتقليدية تلك الموضوعة. وفي الحقيقة، نراه يناضل ضد القوة المستبدة لموضوعة الأطلال، كما سوف نشير إليها من الآن فصاعداً، وثائراً ضد ما يُعَدُّ بصورة جدٍّ واضحة عبئاً يفرضه التقليد الشعري. إن موضوعة الأطلال تريد أن تفرض على الشاعر جَوَّ حلم اليقظة الكئيب الذي تثيره، وهو رفاهية نمط آخر من الرثاء، يمكن فيه أن تمنح الشاعرَ هدنةً، أو تطهيراً رقيقاً، وذلك لمجرد ذكريات عن الفقد، ومجرد شعور بالحرمان عبر أفكار غامضة عن سعادة وهمية، وعن أماكن ذاوية، أو عن لقاءات ووداعات. لكن مرثية مهلهل يجب أن تكون مختلفة. لقد قُتِلَ أخوه المحبوب كليب، ولَـمَّا يَجف دمُهُ. وهو لذلك يتطلَّبُ الحركة الفورية، أي الاستجابة العاطفية(٩):

أُزْجُــرِ الْعَــيْنَ أن تُبَكِّيَ الطُّلُولا　　　إنَّ في الصَّــدْرِ مِنْ كُلَيْبٍ غَليــلا

إنَّ في الصَّدْرِ حَـاجَـةً لَنْ تُقَـضَّى　　　مَـا دَامَ في الغُـصُــونِ داعٍ هَديلا

كَـيْفَ يَبْكي الطُّلُولَ مَنْ هُوَ رَهْنٌ　　　بِطِعَـانِ الأنَامِ جِـيــلاً فَـجِـيــلا

نلحظ في هذه الأبيات لمهلهل مسافةً موضوعيةً من موضوعة الأطلال. فقد يترنَّم

الشاعر بهذه الموضوعة، ولكن هذا يحدث فقط برؤية منقسمة لانعكاس فرعي، يتطفَّل عُنْوَةً على الصورة الأوليَّة. وهو يحاول أن يفصل بين الأمرين. ففي قصيدة مثل هذه نصطدم بحقيقة من أن هذا الشاعر المبكر يمتلك المسافة والمنظور اللذين يمكن أن يرى نفسه من خلالهما. فهو يعلم بأنه على وشك أن يتبع عادة الترنُّم بأغنية ما، بقصيدة ما، بالطريقة التي تحدث بها هذه الأشياء دائماً، وهو يشعر، إذا جاز التعبير، بالدموع التي هي على وشك أن تُذْرَفَ في غير مكانها، وبالأغنية التي هي على وشك أن تُنْشَدَ في غير مجالها. وهو لا يملك من الأمر شيئاً: فالأغنية هي أغنية، والقصيدة هي قصيدة. ولكنه يستطيع أن يرى نفسه، وهو يستطيع أن يشعر بالأغنية الأخرى تَهْتَاجُ داخله، أغنية الحرب والدم، وليس أغنية الدموع. إن أغنيته الحقيقية مختلفة، لأنها أغنية حَفْزٍ وإلْحاح، أغنية مسألة الدم التي لَمْ تُحْسَمْ وليست أغنية تُذَكِّرُ بالماضي. وهكذا فإن التقريرَ الشعريَّ النهائيَّ هو صدامٌ بين العاطفة الثأريَّة والكآبة الرثائيَّة. أما الرؤية التي تعادل بين الأمرين فَيَتمُّ الحصول عليها من خلال الخروج الموضوعي من منظور إلى آخر. وهكذا فهي رؤية متصلة عن قرب بالطبيعة الموضوعية للمفارقة الشعرية poetic irony.

ومع ذلك، فليس لهذا المثال المبكر جدًّا عن المفارقة الشعرية أن يمتدَّ ليعني وعياً مبكراً بالصرامة الشكلية للقصيدة. ذلك أن وجهة نظر الموضوعية للشاعر الجاهلي هنا هي عن نفسه وعن حالته النفسية التي يصدر عنها عِوَضاً عن أن تكون عن "الشكل" الذي يعمل من خلاله. وعندما نسمع الشاعر الفرزدق من الحقبة الأموية وهو يقاطع بصورة مفاجئة إنشاد قصيدة لزميله الشاعر عمر بن أبي ربيعة، متعجباً، قائلاً "هذا وَاللهِ الذي أَرَادَتْهُ الشُّعَراءُ فَأَخْطَأَتْهُ وَبَكَتْ عَلَى الدِّيارِ"(١٠)، نكون قد وقفنا على اعتراف بأن ثمة حساسية شعرية غير اعتيادية تكشف عن نفسها، وأن ثمة إحساساً جديداً بالشكل ممكناً آخذاً في الظهور بصورة واضحة. أما قصيدة عمر بن أبي ربيعة، التي أثارت اهتمام الفرزدق إلى هذا الحدِّ، فتبدأ بقوله(١١):

جَـرَى ناصِحٌ بالوُدِّ بَيْني وبَيْنَهـا فَـقَـرَّبَني يَومَ الْحِصَاب إلى قَـتْلي
فَطارَتْ بِحَدٍّ مِنْ فُؤادي وَنازَعَتْ قَـريـبَتُـها حَبْلَ الصَّفاء إلى حَبْلي
فَما أنْسَ مِلأشْياءِ لا أنْسَ مَوقِفي وَمَـوْقِفَـهـا وَهْناً بقـارِعَـة النَّخْل
فَلَمَّـا تَواقَـفْنا عَـرَفْتُ الذي بِـهـا كَمِثْلِ الذي بي حَذْوَكَ النَّعْلِ بالنَّعْل

لقد كانت قصيدة جديدة، غير مُثْقَلَةٍ بالمرَّة بوظيفية النسيب البنيوية داخل قصيدة معقدة، وكان عمر بن أبي ربيعة يكتب الشعر في وقت كانت مدرسة كاملة من شعراء الصحراء المحرومين من الحب، تُعِينُهم على ذلك بصورة حاسمة المدرسةُ المدنيَّةُ المُفْعَمَةُ بالحيوية والتي كان على رأسها عمر نفسه، تُطْلِقُ أوَّلَ تَحَدٍّ رئيسٍ أمام شكل القصيدة. وكان المُتَحَدِّي هو النوع الجديد من القصيدة الْمسَمَّى غزلاً، وخصوصاً الغزل "الحقيقي" لدى مدرسة عمر بن أبي ربيعة. وطالما أمكن لكل من النسيب والغزل أن يتشاركا التيمات نفسها، فقد قُدِّر لهما أن يعانيا من اضطراب متواصل، وخصوصاً بما أن التطورات الأخيرة في النسيب نفسه كانت تميل إلى إخفاء كل الاختلافات الشكلية بين الاثنين. ومع ذلك، ففي زمن الفرزدق كان الاختلاف بارزاً للغاية. فالقصيدة التي كان يسمعها من عمر بن أبي ربيعة كانت تنتمي إلى قصيدة الغزل الجديدة على نحو دقيق. ولكن تعليقه - أو بالأحرى تقريره النقدي - جاء متأخراً مع إنشاد الشاعر للبيت الثامن عشر. ويبدو أن الفرزدق قاطع الإنشاد عند هذه النقطة بالذات لأنه لَمْ تكن هناك إمكانية أبعد للارتداد إلى الملامح الكلاسيكية للنسيب. فحتى تلك اللحظة لم تكن القصيدة أكثر من لَغْوِ حديثٍ مُفْعَمٍ بالحيوية بين الشاعر، ومعشوقته الجميلة، وصواحبها المؤتمنات على سرِّها. وحينئذٍ، في اللحظة المناسبة، مع حكمة الصحبة الجيدة (البيت ١٨).

١٨ . فَقُمْنَ وقد أفْهَمْنَ ذا اللُّبِّ أنَّما فَعَلْنَ الذي يفْعَلنَ في ذاكَ مِنْ أَجْلِي

يستطيع المرء أن يتخيل حقًّا المشهد الفاتن: فمِثْلَ الفراشاتِ تنتشرُ الأوانسُ الرقيباتُ، تاركاتٍ العاشِقَيْنِ وحدهما. وينطقُ كلُّ شيءٍ بالمَزْحِ والصراحة التامة. ولكن

هنا بالضبط يكمن الفرق بين هذا الغزل الجديد، الذي يعمل على مستوى من الحساسية غير اعتيادي بَعْدُ، وبين النسيب الحقيقي المستوعب داخليًّا، ذي الطبيعة الرمزية، بما فيه من ديار مهجورة، وأطلال منازل. وَثَمَّةَ لا شيء واضحاً له اتصال بالمعنى.

إن القصيدةَ التي استولت على انتباه الفرزدق تمثِّلُ، ناهيك عمَّا سبق، الخصوصيةَ الشكليةَ لغزل ابن أبي ربيعة في ميلها المراوِح أسلوبيًّا إلى بناء مجادلة أو قصة في شكل حوارات، على الرغم من أن هذا أمر غير جديد على الإطلاق(١٢). وينتج هذا "التحوُّل الدرامي" "dramatization" لموضوع قصيدة ما، حتى لو كان موظَّفًا لأغراض سردية، دفعاً شاملاً لإيقاع القصيدة، ونوعاً جديداً من الفورية {المتحوِّلة} ذاتيًّا، تقف في تضادٌ قوي مع تباعد الرمزية المتحوِّلة موضوعيًّا لاستحضار الديار والأطلال عبر النموذج الأصلي.

وعلى المَدَى البعيد أدَّى البديل {المطروح} للقصيدة بالفعل، أو على الأقل للنسيب ببنيته الخاصة، والذي بدا أن ابن أبي ربيعة يطرحه، إلى إضفاء صفة الشرعية على شَذْرَةٍ شكلية من القصيدة المعقَّدة. ومع ذلك، فإن هذا البديل، بتطويره جانباً واحداً من النسيب على نحو مستقل فحسب، لم يطمح إلى أن يكون بديلاً ناجزاً تماماً لشكل تقليدي "عظيم". ومن الناحية الشكلية على الأقل، كان عليه أن يظل تطوُّراً غير مكتمل، وإن كان فاتناً، مثل كل تطور شكلي آخر في الشعر العربي غير القصيدة(١٣). فالموشحة الأندلسية، التي تُعَدُّ بطريقة ما ثَمَرَةً للغزل أيضاً، هي أيضاً ظاهرة هامشية للغاية، ذات التباسات كثيرة، ومقاييس فيها كثير من النقصان. وفي النهاية إن الموشحة غيرُ قادرةٍ على تحرير نفسها من جاذبيَّة القصيدة، مذعنةً للنمط البنيوي المعقد للشكل المهيمن. وهكذا فإن الغزل بكل ما يترتَّب عليه من نتائج أقرب إلى أن يكون تكملةً عَرَضِيَّةً للنسيب، أكثر منه بديلاً له. كذلك يسهم الغزل، غيرَ مُثْقَلٍ بالنظرة الرثائية للنسيب، في تطور العنصر العشقي تطوراً كبيراً. لقد كان هذا كافياً لأن يجعل إدراك الشكل في النظرية العربية للقصيدة الكلاسيكية الجديدة عُرْضَةً لضبابية الرؤية.

وقد يكون مُهَلْهِل قد أخذ فرصته من المسافة الموضوعية داخل التقليد الشعري؛ كما أن الفرزدق يمكن أن يكون قد تحقَّقَ على نحو ملتبس منه أنه كانت هناك إمكانية عملية لبديل ليس فحسب للنسيب، ولكن عَبْرَهُ إلى الفكرة الكلية للقصيدة التقليدية: فقد لحظ بصورة نقدية أن عمر بن أبي ربيعة كان مختلفاً، ولكننا لَم نَجِد أحداً أشار إلى أن ابن أبي ربيعة الشاعر أراد فعليًّا ـ بصورة نقدية ـ أن يكون مختلفاً. ذلك أن الشرف التاريخي الخاص بالرغبة في الاختلاف، إن لَمْ تكن الرغبة الدائمة في المكانة الجمالية، يُناطُ بشاعر بلاط هارون الرشيد، رجل النعوت العديدة، أبي نواس (ت حوالي ١٩٨هـ/ ٨١٠م)[١٤]:

صِفَـةُ الطـلــولِ بَلاغَةُ القِدَمْ   فاجْعَلْ صفاتكَ لابنَةِ الكَرْمِ[١٥]

تصبح المفارقة irony ـ تلك المفارقة التي كانت المسافةَ الموضوعيةَ عند مهلهل ـ محاكاةً تَهكُّميَّةً parody، أو حتى بصورة أكثر دقَّةً ـ تقليداً ساخراً travesty عند أبي نواس. إنه قادر على رؤية المضحك فقط في الطرق القديمة في الترنُّم بأغنية الشاعر. ومع ذلك فإن الحقيقة المطلقة الخاصة بأنه لا يستطيع أن ينسى الطراز القديم كليَّةً ولكنه يتحوَّل مرة بعد أخرى إلى الحيلة الأدبية التحريفية ضد التعبيرية antiphrastic في بداية قصائده، الخاصة ينبغي وحدها أن تقترح علينا الفراغ الشكلي الذي كان الشاعر فيه مصمِّماً على أن يجد نفسه في اللحظة التي ينبذ فيها الموضوعة التقليدية. لقد أثبتت تلك الموضوعة أنها غير منفصلة عن القالب الشعري للقصيدة، والتي كانت في نهاية الأمر، أفقاً جماليًّا حقيقيًّا وحيداً لشاعر عباسي كلاسيكي جديد، وإطاره المرجعي الأخير. وهكذا يُتْرَكُ الشاعر مع تناقضه الظاهري paradox: الرفض دون تغيير. وهذه في جوهرها هي كيفية حدوث التقليد الساخر travesty وكيفية عمله. ذلك أنه قد يوحي بأفكار جديدة، ومحتويات جديدة، ولكنه يُعَدُّ، بشروط الشكل الأدبي، تقليداً مغرضاً تماماً لما هو مرفوض، أي للقالب الجاد أو "المثير للشفقة" "pathetin". ولو اقترح شكلاً جديداً لخسر نفسه.

وهكذا، فإن شبه نسيب مُمَيِّز لأبي نواس سوف يبدو مختلفاً تماماً عن أن يكون غير مألوف[١٦]:

وَدارِ نَدامَى عَطَّلُوها وَأدلَجُوا ... بِهَا أَثَرٌ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدارِسُ
مَسَاحِبُ مِنْ جَرِّ الزِّقاقِ على الثَّرَى ... وَأَضْغاثُ رَيْحانٍ جَنِيٌّ وَيابِسُ
حَبَسْتُ بِها صَحْبي فَجَدَّدْتُ عَهْدَهُمْ ... وَإِنِّي عَلَى أَمْثالِ تِلْكَ لَحابِسُ
وَلَمْ أَدْرِ مَنْ هُمْ غَيْرَ ما شَهِدَتْ بِهِ ... بِشَرْقِيِّ ساباطَ الدِّيارُ البَسابِسُ

كان على قصيدة كهذه أن تلتزم التزاماً صارماً للغاية بالشكل المقبول للموضوعة الافتتاحية للقصيدة، وبالطريقة التي كانت مفهومة على أساس أنها المعيار في أيام أبي نواس. وهكذا قد تكون هذه القصيدةُ بمعنى ما أكثر محاكاةً على نحو أكثر إقناعاً مما يمكن أن تكونه قصيدةٌ مُنْفَلِتَةٌ، لا تنطوي على مفارقة أن تكون ـ مع فرق أنها قد خسرت، أو تتظاهر بأنها خسرت ـ الرمزَ القديمَ الذي يحمله النسيب. كان مهلهل يأخذ الشكل مأخذ الجِدِّ، حتى وهو يرى نفسه خارجه. أما أبو نواس فيتخيَّل نفسه، من الناحية الأخرى، مستقلاً استقلالاً كليًّا. إنه يحاول أن يؤكد استقلاله عن طريق الضحك وذلك على حساب شكلٍ، أثبت أنه من القوة بحيث يجعل ضحكه ممكناً. وبمعنى تاريخي، من المنظور الراهن للتقليد الشكلي المتحقِّق للقصيدة، يصبح أمراً واضحاً تماماً أنه في نهاية الأمر أصبح موضوع المفارقة هو صاحب المفارقة الحقيقي. ولَم تكن تغيرات أكثر عمقاً وأكثر ثباتاً في القصيدة، وخصوصاً في النسيب، لتنجز من خلال سخرية غير هيَّابة من تيمات النسيب وقد أسيء فهمها. وخطأ أبي نواس الرئيس ـ إذا كان للمرء أن يأخذ تَحَدِّيه للنسيب مأخذ الجِدِّ ـ هو مدخله الحرفي إلى النماذج الأصلية الموضوعاتية العتيقة. ومع ذلك فإن بديله المقترح بالنسبة إلى تيمات النسيب لَم يكن يعني مجرد استبدال واقعيةٍ مُحَدَّثةٍ بواقعيةٍ عتيقةٍ، أو تغيراً من رؤية بدوية لبيئة طبيعية إلى بلاطية لمحيط متحوِّل كما ينبغي له أن يكون. لَم يَتَحَقَّقْ أبو نواس من أنه كان يستبدل مرجعيةً جِدَّ ضيِّقةٍ للحقيقة بمَعْنًى جِدٌّ واسعٍ للواقع، كانَ قد أصبحَ

مُسْتَوْعَباً في خيالٍ فَعَّالٍ رَمْزِيًّا وأساطيريًّا mythopoetically ـ بمَعنى أنه كان يستبدل الواقعيّ بالمثاليّ والماديّ بالرمزيّ. ولهذا فإنَّ مُحاكاته التهكمية parody القريبة للنسيب أخطأت الهدف. كان أبو نواس، في الحقيقة، يسخرُ مِنْ شَيْءٍ لَمْ يَكُنْهُ النسيبُ، أو توقَّفَ النسيبُ أن يكونَهُ منذُ وقتٍ طويل، ممَّا يستدعي إلى الذهن في النهاية حكمةَ لسِنْج Lessing القائلة بأن "لَيْسَ الكُلُّ/بأحرارٍ أولئكَ الذينَ يَسْخَرُونَ مِنْ أغْلالِهِم"(١٧).

٢- تحرير الاستعارة: حسَّان بن ثابت.

من أجل { فهم} التغيرات الدالة والثابتة بحَقٍّ في النغمة الكلية للنسيب في الشعر العربي كله، علينا أن نتحوَّل إلى شاعر مبكِّر، معاصر للنبي [ﷺ]، هو حسان بن ثابت (ت قبل ٤٠هـ/ ٦٦١م). ويتميَّز نسيبه التقليدي الخالص بأنه قصير: بيتان أو ثلاثة أبيات، يتبعه قسم قصير بالمثل للانتقال من النسيب والتحوُّل إلى القسم المستقل التالي من القصيدة(١٨). وهكذا نراه يبدأ بتأمل صمت آثار الديار المهجورة لزمن طويل، منتوياً على ما يبدو أن يستغرق تماماً في أحلام يقظة حنينية. ولكن في تلك اللحظة بالذات تحلُّ اليقظة ويحدث الانتقال(١٩):

فَدَعِ الديارَ وَذِكْرَ كُلِّ خَريدةٍ بَيْضاءَ آنسةِ الحَديثِ كَعابِ

وَاشْكُ الْهُمومَ إلى الإلهِ وَمَا تَرَى مِنْ مَعْشَرٍ مُتَألِّبينَ غِضابِ

ويعكسُ هذا الإنْهاء المفاجئُ لموضوعة بدوية، والتحوُّل إلى موضوعة جديدة من الاستغراق الديني، الحماسةَ الدينيةَ التي شرعت تَتَفَتَّحُ في نفس شاعر، يبدأ في الشعور بالتوتر المتعاظم بين حياته الروحية الإسلامية الجديدة والقوالب الشعرية التقليدية التي كان من المفترض أن تستوعب الدوافع القديمة للروح البدوية. وقد تكون تلك القوالب الشعرية، في وضعها الأصلي، على مستويات بعينها تفوق الوصف، متصلة بشكلٍ ما بالـ "شفرات" الجديدة للروح. ومع ذلك، فهي، من وجهة نظر إيديولوجية، كان يَتمُّ إدراكها بوصفها "وثنية". ذلك أن أحزان الحياة يجب ألا تنصبَّ على "ديارٍ" لا تَشْعُرُ

و"أطلالٍ" لا تَرُدُّ، {ومع ذلك} كانت تلك هي المستودعات العُرفية لكل دموع تُسْفحُ. أما الآن فيجب أن تُذْرَفَ هذه الدموع تضرُّعاً لله. إنها يجب أن تتحوَّل إلى الصلاة، وإن لَمْ تفعل فَيُخْشَى أن يرتدَّ المرءُ إلى الوثنية. وقد لا يذهب الشاعر بعيداً إلى هذا الحدِّ، ولكن كيف له، دون أن يكون صريحاً، أن يعبِّر عن الصراع مع الشكل القديم، والذي لا يزال، في هذه النقطة الجوهرية، يؤكد مشروعيته! فليس ثمة منتصر في نهاية هذا الصراع. إن حسان بن ثابت يحقِّق التناغم بين الأمرين. والنتيجة عبارة عن نَمَطٍ من التساوق الوسيط على نحو مُمَيَّز، يُحْتَفَظُ فيه بالأنْماط القديْمة من خلال عملية تَحويل استعاري لِمَا يُعْتَقَدُ أنه المُحْتَوَى القدِيْم أو من خلال عملية غرس لِمعنًى رمزي أليجوري فيها.

وفي البداية يبدو الشاعر وكأنه يَمُرُّ عبر مرحلة توسطية لمثل ذلك التناغم، ولكن هذه هي النقطة التي تحدث فيها تغيرات حقيقية. إن إطار القالب التقليدي ولغته مستخدمانِ كي يستوعِبا ويعبِّرا أو يعلِّقا على حدث تاريخي معاصر بصورة فورية. والحالة النفسية والحالة العقلية اللتان تصحبان الحدث هُمَا بالتالي مُحَدَّدتان تماماً أيضاً. وآية ذلك أن قصيدةً قيلت بِمُناسبة غزوة بدر، ويمكن التعرف عليها بوصفها نسيباً، تصبح أغنية للأسى على رفقاء سقطوا في الغزوة. ويؤسس استخدام كلمة "قوم" في البيت الأول النغمة، إنهم الرجال المقاتلون من البدو(٢٠):

أَلا يَا لَقَــوْمٍ هَلْ لِـمَــا حُمَّ دافِعُ وَهَلْ ما مَضَى مِنْ صالحِ العَيْشِ راجِعُ
تَذَكَّرْتُ عَصْراً قَدْ مَضَى فَتَهافَتَتْ بَناتُ الحَشا وَانْهَلَّ مِنِّي الْمَدامِعُ
صَـبـابَةُ وَجْـدٍ ذَكَّـرَتْني أَحِـبَّـةً وَقَـتْلَى مَضَوا فِـيـهِمْ نُفَيْعٌ ورافِعُ
وَسَعْدٌ فَأَضْحَوْا في الجِنانِ وأَوْحَشَتْ مَنازِلُـهُـمْ والأرضُ مِـنْـهُـمْ بَلاقِعُ

والأبيات التي تلي هذه عبارة عن مديح للرجال الذين قاتلوا واسشهدوا، ومديح للنبي [ﷺ]. ومع ذلك، فإن المُهِمَّ والجديدَ فيما يتصل بهذه القصيدة هو الطريقة التي لا يُفْقَدُ فيها شيء من المعنى الشعري الشكلي القديم في حين يتكلَّم الشاعر عن أشياء

ذات صبغة جديدة كليًّا؛ إذْ إنَّ في هذه النقطة يكون محتوى النسيب ولغته القديمة" شكلاً" سابقاً لاستعارات وقصص رمزية عن أشياء لاحقة.

وهكذا نجد أن ما كان من قبلُ الإطارَ النمطيَّ المميز لجزء واحد من القصيدة فحسب يمكن أن يَمْتَدَّ الآن إلى القصيدة كلها. وبذلك لا تصبح القصيدة الجديدة مُجَرَّدَ نسيبٍ مُمْتَدٍّ، بل تصبح قصيدة مُختلفةً إجْمالاً. والقصيدةُ الناتِجة يُمْكِنُ أن تكونَ، لدى حسان بن ثابت، مرثيةً مَحبوكةً بقوةٍ، وذلك تحديداً بسبب خصوصية النسيب من جهة الحالة النفسية التي تسوده؛ أو يمكن أن تكون هذه القصيدة، كما سوف نرى لاحقاً، لدى ابن الفارض، تَجْريداً مُتَسامياً للتجربة الصوفية. فما هي إذن الأطلال وما الآثار التي يبكي عليها حسان بن ثابت عند وفاة النبي [ﷺ]؟

بطَيْبةَ(٢١) رَسْمٌ للرَّسُولِ وَمَعْهَدُ ... مُنيرٌ وَقَدْ تَعْفُو الرُّسُومُ وَتَهْمَدُ
وَلا تَنْمَحي الآياتُ مِنْ دارِ حُرْمَةٍ ... بها مِنْبَرُ الهادي الذي كانَ يَصْعَدُ
وَوَاضِحُ آياتٍ وَباقي مَعالِمٍ ... وَرَبْعٌ لَهُ فيهِ مُصَلّى وَمَسْجِدُ
بهَا حُجُراتٌ كانَ يَنْزِلُ وَسْطَهَا ... مِنَ اللهِ نُورٌ يُسْتَضَاءُ وَيُوقَدُ
مَعَالِمُ لَمْ تُطْمَسْ عَلَى العَهْدِ آيُهَا ... أَتَاهَا البِلَى فَالآيُ مِنْهَا تَجَدَّدُ
عَرَفْتُ بِهَا رَسْمَ الرَّسُولِ وَعَهْدَهُ ... وَقَبْراً بِهِ وَارَاهُ في التُّرْبِ مُلْحِدُ(٢٢)

ومن ثَمَّ، بعدَ سلسلةٍ طويلةٍ من الأبيات التي لا تنفصل عن الموضوعة الظاهرة للأطلال لُغةً، ولكنها تطبِّقُها على موضوع شعري رثائي راهن في مزيج من المدح والأسى، يعود الشاعر على نحو أكثر قوةً إلى موضوعة الأطلال الجوهرية (الأبيات ٢٩-٣٢):

وَأَمْسَتْ بِلادُ الحَرْمِ وَحْشاً بِقاعُهَا ... لِغَيْبَةِ مَا كَانتْ مِنَ الْوَحْيِ تَعْهَدُ
قِفاراً سِوَى مَعْمُورَةِ اللَّحْدِ ضَافَهَا ... فَقِيدٌ يُبَكِّيهِ بَلاطٌ وَغَرْقَدُ(٢٣)
وَمَسْجِدُهُ فَالْمُوحِشاتُ لِفَقْدِهِ ... خَلاءٌ لَهُ فِيهِ مَقَامٌ وَمَقْعَدُ
وَبِالجَمْرَةِ(٢٤) الكُبْرَى لَهُ ثَمَّ أَوْحَشَتْ ... دِيارٌ وَعَرْصَاتٌ وَرَبْعٌ وَمَوْلِدُ(٢٥)

ثم تستمر القصيدة بمناجاة، يستجدي فيها الشاعر دموعه أن تَنْزِلَ حزناً على النبي [ﷺ]، وهكذا في أربعة عشر بيتاً أخرى.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة لَم تكن عادةً مرثيةً بالمعنى العربي الأصيل، تندرج في مناقشتنا عن النسيب كما هو مبني في شكل القصيدة، فعلينا مع ذلك أن نوليها اهتماماً خاصًّا. ذلك أنها تبلور ظاهرة تحوُّل الموضوعة من القصيدة الكلاسيكية بنسيبها البدوي إلى الشكل التالي للقصيدة؛ حيث لا يصبح فَهْمٌ رمزي نموذجي أصلي للنسيب ممكناً فحسب، بل فهم مجازي فوري له كذلك(٢٦).

ولكي نقدِّر على نحو صحيح قدرةَ النسيب الْمُتَمَيِّزة على مَنْحِ المعنى، فمن المهم للغاية أن نلحظ أن موتيفاً ما يكتسب قيمةً رمزيةً من خلال استخدامه في النسيب. وهي قيمة ثابتة مثلها، مثل بُعْدٍ رمزي إضافي. فالنسيب مثل عامل مساعد أو فِلْتَر تتحقق من خلاله جوانب جديدة، أو ترشُّحات أنقى. ونحن يمكن أن نبدأ، من خلال هذا التحقق، أو خلال هذا الاكتشاف، في فهم أصل اللغة الرمزية في الشعر العربي: فكل شيء يلامس النسيب يصبح رمزاً. ويقدِّم حسان بن ثابت، في تحرره الحاسم من النسيب البدوي. نقطةً حاسمةً في أصل اللغة الرمزية العربية؛ إذْ حَوَّلَ أشياءَ ملموسةً قابلة للقياس إلى رموز شعرية متسامية، وذلك عَبْرَ استخدامه الحالة النفسية النموذجية الأصلية الخاصة بالفقد والشوق، والموضوعة الملازمة عن الأطلال والأرض الخراب من أجل التعبير عن جملة كاملة من الأحداث المعاصرة. لقد كانت هذه الرموز - وخصوصاً في المملكة الأدبية - رموز ثقافة مندمجة كانت تُصرُّ على لغتها الخاصة.

من المهم أن نتفهَّم بصورة نقدية لحظات هذه الترشُّحات الحاسمة للقيم من قالب إلى قالب، ومن مملكة دينية إلى مملكة أدبية-ثقافية. وقد يمكننا أن نقبض لدى حسان بن ثابت على لحظة مثل هذه. ولكن يجب ألا ننسى أبداً أننا نتحرَّك في مملكة الشعر العربي بصورة خاصة، حيث تأصَّل تكشيفٌ جوهري مميز لوسائل تعبيرية وقوالب رمزية ولا يزال مستمرًّا. إن كل شيء يدخل إلى مجال الشعر العربي لا بُدَّ أن يمُرَّ عبر عملية

تكثيف مشابهة لكي يصبح رمزاً شعريًّا. ويُبَيِّن حسان بن ثابت للشعراء الذين يتتبعون خطاه كيفية عمل ذلك. ومعه فحسب سوف نرى كيف يمكن أن نطوِّر نظاماً رمزيًّا كاملاً من الإشارات المرجعية إلى الشعر العربي الصوفي. وسوف نقوم بوصل هذه الإشارات بإحكام وعلى نحو ثابت بما نعده قالب النسيب التقليدي. وعلى المرء أن يقول إنه من دون هذه المرجعية تصبح قراءة الشعر العربي الصوفي غير ذات قيمة تجريبية شعرية حقًّا. ولا يفعل شاعر صوفي أصيل مثل ابن الفارض أكثر من أن يعمِّق التجريد الرمزي وتسامي الشعور اللذين وضع خطوطهما العريضة الجوهرية حسان بن ثابت الواعي بالشكل. وهكذا فإن الشعر العربي الصوفي بوصفه شعراً، وبوصفه جزءاً من تقليد شعري غير منقطع، يبدأُ مع حسان بن ثابت بصورة جدٍّ عرضيَّةٍ. وقد تكون فروع هذا الشعر في فردوس، ولكن جذوره في فردوس آخر.

وبعد حسان بن ثابت، سرعان ما يبدأ شعراء آخرون، أيضاً، في إدخال أشياءَ وإشاراتٍ تنتمي إلى الأزمان الجديدة وثقافة الإسلام الجديدة إلى تيمات نسيبهم الذي كان لا يزال جدّ بدويّ. بل إن شاعراً عتيقاً بوعْيٍ مثل ذي الرمة (ت ١١٧هـ/ ٧٣٥م) يناشدُ صاحبيْه البَدَويّيْنِ (بصيغة "صاحبيّ") ويدعو لهما بأن يأويهما دَرَجٌ من الجنة، وأن ينْعما بظلٍّ ممْدودٍ من الفردوس، في حين أنهما - في قصيدة أخرى - قد ينعمان بصحبة النبي محمد [ﷺ] يوم الحساب. وفي افتتاحية أخرى لا تزال نسيباً، يجد الشاعر الدار وقد أصبحت "رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل"، وأوتاداً لربط الدواب حبالاً، كانت لدارٍ، "عفَتْ غيرَ آريٍّ وأعضادِ مسجد"؛ أي لتدعيم المسجد(٢٧).

وبالنسبة إلى الشاعر البلاطي أبي نواس، فإن موتيفات المسجد ونقاط التحول المدنية التي يمكن تمييزها تصبحُ، عندما لا يكون الشاعر نصفَ ساخرٍ، نصفَ مقلِّدٍ للنسيب، مُحيطَهُ الرثائيَّ الأكثرَ ألفةً(٢٨):

عَفَا الْمصَلَّى وَأَقْوَت الكُثُبُ ... مِنِّيَ فَالْمِرْبَدان فَاللَّبَبُ
فَالْمَسْجِدُ الجامعُ الْمُرُوءَةِ وَالـ ... ـدِّينِ عَفَا فَالصِّحانُ فَالرَّحَبُ

إن نَمْذَجَةً جديدة مثل هذه للروح الرثائية لدى أبي نواس لا تمتد، مع ذلك، فيما وراء النسيب بوصفه كينونة شكلية. وهذا تحديداً هو مغزاه، أو اختلافه، بالنظر إلى المرثية الخالصة عند حسان بن ثابت. وحصيلة هذا هي تحويل للموتيفات فحسب. أما الاستعارة العريضة لموضوعة النسيب فتظل قائمة كما هي بالنظر إلى وظيفته وتخطيطه الشكليين. وبعد أن يكون النسيب قد تطوَّر، يشعر الشاعر بحرية التحرك إلى موضوعة أخرى، وفي هذه الحالة إلى موضوعة الخمر المفضَّلة لديه. ومع ذلك، فإن تطوُّر النسيب الأساسي بهذا الأسلوب الجديد لأمرٌ ذو دلالة. لقد اكتسبَ النسيبُ، وقد ظلَّ قائماً كما هو من الناحية الشكلية، أو لنقل من الناحية الخارجية، مطاوعةً داخليةً وقدرةً استعاريةً على التكيف مع تنويعات جديدة أيًّا كانت للحالة النفسية الرثائية، يمكن أن تطرحها، بوصفها المرجعية "الملموسة" الجديدة، تجربة الشاعر الخاصة أو عرف الثقافة الآخذة في التطوُّر. وهكذا فإن استحضار الأطلال يمكن أن يشير الآن إلى المنظر المدني للبصرة، كما في النسيب المذكور آنفاً لأبي نواس. فالأطلال نفسها مستوعَبة داخليًّا بصورة كاملة. ولا يحاول الشاعر أن يخبرنا أن وضع المدينة نفسها هو حالة خراب. بل إن شبابه وسعادته في تلك المدينة هما اللذان صارا إلى تلك الحالة. وإذا كان شاعر مثل أبي نواس نادراً ما يكون جادًّا في مشاعره، فإن استعاراته ونواياه الشعرية يمكن أن تكون كذلك لا معنى لها. بل إن نزوعه إلى الحزن والسوداوية يمكن أن يكون قصيراً قصر المدة التي تتلبَّث فيها استعارته النسيبية في العقل. وبعد هذا، يمكن للحياة، وللخمر، ولنوع مختلف من القصيدة أن يستمرَّ في الوجود. وكما هو في القصيدة الحالية، يلحظ المرء، مع ذلك، أن تغير الموضوعة ـ من السوداوية إلى الخمر والقصف ـ يسعى عَكْسُ الحالة النفسية فحسب إلى إعادة اكتساب ما تَمَّ خسرانه في البداية. وهكذا يصبح عكسٌ للحالة النفسية إعادة تأكيد، وفي الحقيقة، لا يتوقف النسيب توقُّفاً كاملاً أبداً عن الظهور في القصيدة.

إن حلاً مثل هذا هو جزء من نمط جديد للنسيب البلاطي وللسوداوية البلاطية وهما اللذان يمارسان تطورهما الكامل في أوْج الحقبة العباسية والتي يعد أبو نواس ممثلاً

أساسيًّا لها. وتسمح البداية الاستعارية لموضوعة الأطلال القديمة الآن للشعراء البلاطيين المحنكين أن ينغمسوا في مشاعر ملتبسة كثيراً أو قليلاً من السوداوية الرشيقة الناتجة عن تذكر الأماكن القديمة والأصدقاء القدماء، ومن مزيج مرٍّ حلو من المأساة والأنشودة الرعوية. في هذا النمط من النسيب البلاطي يصبح دور الأصدقاء المرحين بارزاً على نحو خاص. ولَمْ يكن لأبي نواس بخاصة أن يوجد دونهم، ذلك أن فخره بحياته البلاطية كان لا بد أن يصوَّر بين الأصدقاء المرحين في بلاط الخليفة هارون الرشيد. ولكن التحول البلاطيَّ للنسيب في ذلك الوقت عمليةٌ ناجزةٌ تقريباً، كما أن أبا نواس ليس بالتأكيد المُمَثِّلَ الوحيدَ لِهذا التغير.

٣- نحو القصيدة التصويرية القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية.

قَبْلَ أنْ يَكْتَسِبَ هذا التَّحَوُّلُ مَظْهَرَهُ الجديدَ كان لا بد، مع ذلك، أن تحدث بعض التعديلات الأوليَّة في الموتيفات. وكان أحد موتيفات التحوُّل، أو بالأحرى موتيفات الانتقال، التي ساعدت على إعطاء النسيب البلاطي سَمْتَهُ هو الموتيف البدوي التقليدي الخاص بأصحاب الشاعر في السفر وما لحق به من تغير. لقد كان أولئك الأصحاب معتادين على مساعدة الشاعر في لحظات أساه {ونهيه عن إهلاك نفسه في الوقوف والبكاء على الأطلال}. لقد تحوَّلوا ليكونوا ندماءَ مرحين {يشاركون الشاعر شربه الخمر وصخبه}. وهكذا لَمْ يعد الشاعر يخاطب هؤلاء الأصحاب {أو يخاطبونه} بل أصبح يتذكرهم بوصفهم جزءاً من المشهد المثير لكآبة روحه. لقد أصبح النسيب بكليته تذكُّراً، وراح الشاعر يوجِّه نفسه، في شكل مناجاة، إلى ماضيه.

إن موتيف النديم المرح، أو الندماء المرحين، كان له، مع ذلك، مكانه خارج النسيب في بعض الشعر الجاهلي الأكثر تَمثيلاً لهذا الشعر، ويجب أن نفترض أن ذلك هو الخط المباشر الذي جاء عبره. ولعلنا نفترض بصورة أبعد أنه جاء إلينا مباشرة من مصادر مثل معلقة طرفة، التي يرد في بيتها الـ ٤٨ قوله(٢٩):

ندامايَ بيضٌ كالنجومِ وقَيْنَةٌ تَـرُوحُ إلينـا بَيْنَ بُرْدٍ ومُجْسَدِ

ولكننا يجبُ أن نلحظَ كذلك فَقْدَ الصلةِ داخلَ القصيدة بين هذا الموتيف والنسيب، وبينه وبين السياق المباشر للبيت بالمثل. وهكذا يضعنا البيت السابق أمام مشهد "بلاطي"(٣٠) بصورة تدعو إلى الملاحظة، حيث القبيلة مجتمعة وحيث الشاعر يحتل، إما حقًّا أو افتراضاً، صدر المجلس. وهكذا فإن السياق ليس سياقاً عاديًّا. بل هو سياق مأدبة جماعية يسبقها مجلس ضمني، وبهذه الصفة تفضي مباشرة إلى تفسير واستيعاب بلاطي متأخر.

وعلى عتبة الحقبة الإسلامية نجد موتيف الصحبة البلاطية، وبالتالي موتيف "المأدبة"، وقد استُوعِبَتْ بصورة سلسة في النسيب، حتى لو كان ذلك لا يزال في صورة يمكن عدُّها "تطوراً" للنسيب فحسب. ويعطينا حسان بن ثابت، وقد لحظنا من قبل معالجته الحرة والجدَّ أصيلة لقالب النسيب، هذا التنوع النسيبي الأكثر تقليدية بصورة مماثلة عندما يدع الشعور العتيق بالكآبة الذي تخلفه الديار المهجورة يتطوَّرُ إلى تذكُّر بَهيج لساعات الحظ(٣١):

رُبَّ لَهْوٍ شَهِدْتُهُ أُمَّ عَمْرٍو ... بَيْنَ بِيْضٍ نَوَاعِمٍ في الرِّياطِ
مَعَ نَدامَى بِيضِ الوجُوهِ كِرامٍ ... نُبِّهوا بَعْدَ خَفْقَةِ الأشْراطِ

في هذين البيتين تعويضٌ كامل عن الشعور بالكآبة، وكذلك في الأبيات التي تليهما. ومرة أخرى هناك سعادة في التذكر، ويظل الشعور بالكآبة موجوداً لكن بصورة خفيفة. وسوف يأخذ الشعراء المتأخرون على عاتقهم أن يطوروا على نحو كامل نسيباً بلاطيًّا، يحافظ خلاله على جوِّ الكآبة. ويبدو أن حفصاً الأموي، وهو شاعر مقتدر، مرهف كل الإرهاف، عاش أواخر الحقبة الأموية وأوائل العباسية، أمسك بنغمة النسيب بالطريقة التي سوف يُصْقَلُ بها بدرجة متزايدة خلال الحقبة العباسية والأندلسية. إنه يحتفظ بالاستعارة النموذجية الأصلية عن الفقد والخراب الناتج عنه، ولكنه يحوِّلهما تحويلاً كاملاً إلى حالات داخلية. وهي حالات شعرية، غنائية، كما لو كانت ناتجةً عن بعض المشاركة عن بُعْد، أكثر من أن تكون ناتِجةً عن فورية التجربة المباشرة وفعَّاليَّتها.

وهي، علاوة على هذا، حالات تفترض حساسية مرهفة، ومتحكِّم فيها، تعرف كيف تلعب اللعبة الأعلى للحذر، وتحترم القنوات المقبولة للتعبير الذاتي. إن النسيب يصبح أداة حساسة للغاية، ومستجيبة للعبة مثل هذه. وقد تكون الأبيات الافتتاحية، كما في مثال حفص الأموي، تقليدية للغاية من حيث الصورة والمعجم الشعري: الديار المهجورة، تنسج الريح عليها رداء النسيان، والمناجاة واستحضار السحب، والدموع، وذكريات عذارى رقيقات مثل غلمان أغرار. وبعد ذلك، تُرقِّقُ نَغْمَةٌ أكثرُ رهافةً (الأبيات ٤-٦) من الشعور بالكآبة الإطار البدوي التقليدي للإحساس الشعري، والذي على "الدار"، المنزل المهجور، أن تكون التعبير المناسب له(٣٢):

يَا رُبَّمَا رَاقَني بِسَاحَتِهَا ... طِيبُ هَواهَا وَلَهْوُ سَامِرِها

أيَّامَ لا خَوْفَ مِنْ شَتَاتِ نَوًى ... تُخْشَى ولا رَوْعَ مِنْ تطايُرِها

كُنَّا بِهَا حِقْبَةً فَأزْعَجَنا ... خَطْبٌ نَفَى الخَفْضَ عن مُجاوِرِها

ولعل التطور الذي حدث لنسيب بلاطي على نحو كامل في قصيدة بلاطية بمعنى الكلمة قد تحقق بأقصى درجة من الوضوح -في مرحلة لا تزال مبكرة- في شعر أبي العتاهية (ت ٢١٠هـ/ ٨٢٥م)، معاصر أبي نواس. لقد خَبُرَ، أيضاً، كل الأبهة التي كانت تمثلها بغداد والبلاط الخليفي في أوجهما. وإذا كان اسمه اليوم غالباً ما يرتبط بشعر الحكمة الإيبجرامي، والزهد، والنوبات المتقطعة من التقوى، فقد كان كذلك رجلاً قريباً من البلاط، وقادراً على إحداث تغييرات رهيفة في الصنعة الشعرية القديمة للقصيدة. وعلى عكس أبي نواس، الذي يرجع إليه جَعْلُ مَوْضُوعَةِ الخَمْرِ والمُجُونِ الوَجْهَ الآخرَ من عُمْلَةِ كَوْنِ الشاعرِ مهجوراً في النسيب، فإن تغييرات أبي العتاهية للحالة النفسية داخل القصيدة ليست انتكاسات متقلبة مفاجئة أو محاكاة تَهكمية parodies. فذكرى سعيدة ما هي، بصرف النظر عن حسن وضعها في النسيب، ذكرى فحسب، ولم تكن الأنشودة الرعوية أبداً منفصلة انفصالاً كليًّا عن المَرْثِيَّة. وعلى الأقل في قصيدة لها هذه السمة العامة، يطوِّر أبو العتاهية استعارة ممتدة عن هذا التوتر الرعوي-الرثائي، وهي

استعارة ينبغي أن ترى بوصفها أُمْثُولَة {= allegory، قصة رمزية أليجورية} وأن تشتمل على القصيدة كلها وتمثّلها. وسوف يخبرنا البيت الأول أين تبدأ أحلام يقظة الشاعر وأين يبدأ تذكره، وربما ما الذي استحضر هذه الذكريات وتلك الأحلام؛ ويخبرنا البيت الثاني شيئاً عن المعنى الحقيقي لاستحضارٍ كهذا للماضي، والذي هو حينئذٍ حالةٌ أكثر منه زمناً؛ وسوف يضعنا البيت الثالث أمام موضوعة كاملة من السرور البلاطي المهذّب، والمصقول، بل ربما كان الشكل الوحيد من السرور الذي يمكن للشاعر حقًّا أن يتخيَّله، حتى لو كان ينبغي عليه أن يتخيَّل نفسه في الفردوس. أما الأبيات الستة الأخيرة من القصيدة فتمضي على سُنَّةِ القصيدة. إنها تقدِّم لنا، القسمين الباقيين الإلزاميين، موضوعة السفر والمدح وتطوُّرها بإيجاز بارع، وتنهيها بعجلة، ولكن ليس من دون رشاقة(٣٣):

١ . لَهَفي عَلَى الزَّمَنِ القَصِيرِ … بَيْنَ الخَوَرْنَقِ والسَّديرِ
٢ . إذْ نَحْنُ في غُرَفِ الجِنا … نِ نَعُومُ في بَحْرِ السُّرورِ
٣ . في فِتْيَةٍ ملَكُوا عِنا … نَ الدَّهْرِ أَمْثالِ الصُّقورِ
٤ . مَا مِنْهُمُ إلا الجَسُو … رُ على الْهَوَى غَيْرُ الحَصُورِ
٥ . يَتَعَاوَرُنَّ مُدَامَةً … صَهْبَاءَ مِنْ حَلَبِ العَصِيرِ
٦ . عَذْرَاءَ رَبَّاها شُعَا … عُ الشَمْسِ في حَرِّ الْهَجِيرِ
٧ . لَمْ تُدْنَ مِنْ نارٍ وَلَمْ … يَعْلَقْ بِهَا وَضَرُ القُدُورِ
٨ . وَمُقَرْطَقٍ يَمْشي أَما … مَ القَوْمِ كَالرَّشَأِ الغَرِيرِ
٩ . بِزُجاجَةٍ تَسْتَخْرِجُ الـ … سِّرَّ الدقيقَ مِنَ الضَّمِيرِ
١٠ . زَهْراءَ مِثْلِ الكَوْكَبِ الـ … دُّرِّيِّ في كَفِّ الْمُدِيرِ
١١ . تَدَعُ الكَرِيمَ وليسَ يَدْ … رِي ما قَبِيلٌ مِنْ دَبِيرِ
١٢ . وَمُخَصَّراتٍ زُرْنَنا … بَعْدَ الْهُدُوءِ مِنَ الخُدُورِ
١٣ . رَيَّا رَوادِفُهُنَّ يَلْـ … بَسْنَ الْخَواتِمَ في الخُصُورِ

١٤ . غُـرّ الْوُجُـوه مُـحَـجَّـبـا ت قـاصـرات الطَّرْف حُـور
١٥ . مُـتَنَعِّـمـات في النَّعـيـ ـم مُـضَـمَّـخـات بالعَـبـيـر
١٦ . يَرْفُلْنَ في حُلَل المـحَـا سِنِ وَالـمـجَـاسِـد وَالحـرير
١٧ . مَـا إنْ يَرَيْنَ الشَّـمْس إلْـ لا الفَـرْطَ مِنْ خلَل السُّـتـور
١٨ . وَإلى أمـين اللَّـه مَـهْـ ـربُنا مِنَ الـدَّهْرِ العَـثُـور
١٩ . وَإليـه أتْـعَـبْنا الْـمطَا يَـا بـالـرَّواح وَبـالـبُـكُـور
٢٠ . صُـعْـرَ الْخُـدود كَـأنَّـمـا جُنِّحْنَ أجْنِحَـةَ الـنُّسُـور
٢١ . مُـتَـسَـرْبلات بالظَّلا م عَلَى السُّـهُـولَة وَالوُعُـور
٢٢ . حـتَّى وَصَلْنَ بـنـا إلى رَبِّ الْـمَـدائن وَالقُـصُـور
٢٣ . مَـا زالَ قَـبْلَ فِطامِـه في سِنِّ مُكْتَـهلٍ كَـبـيـر(٣٤)

وسرعان ما نتحقَّقُ من أن القصيدة بكاملها هي في الواقع أُمْثُولة عن الفردوس الأرضي Earthly Paradise، بل إن التناول السطحي إلى حَدٍّ ما للرحيل والمديح، الذي لحظه في حينه النقد الوسيط بوصفه بعيداً عن المعايير السائدة، يمكن أن ينظر إليه بوصفه تطوُّراً فرعيًّا بصورة مقصودة بالمعنى البنيوي، في خدمة تخطيط الشاعر لأمْثُولَة متماسكة عن السعادة المفقودة.

ومع بداية القصيدة، نلحظ تغيُّراً واضحاً في المشهد الرثائي؛ فالأطلال البدوية للمنازل والديار، والتي توحي بها على نحو كامل لغة النسيب نفسها، قد اختفت اختفاءً كاملاً عن هذا المشهد الجديد. وبدلاً من ذلك، يستعيد الشاعر أطلالاً أخرى، ليست موسمية، وليست أطلالاً حولية لخيام بدوية سريعة الزوال ومنتصبة في مواجهة ريح الصحراء، ولكن أطلالاً قديمة، مرَّت عليها السنون، يتملَّكُها ذلك السُّموُّ الملموس لكلِّ ما يُنْسبُ إلى الذكرى والأسطورة. وتنتمي رؤية كهذه إلى أولئك الذين قد تعلَّموا كيف يتريَّثون لفترة ما أمام "كمال طللي"(٣٥). إن الاستحضار الرثائي الذي يقوم به

الشاعر إلى الأذهان الأيام التي انقضت في ظلال القصرين القديمين للخورنق والسدير. أما بالنسبة إلى السدير، فلا يوجد أثر أو يقين تاريخي. وبالنسبة إلى الخورنق، فنحن نفترض أنه كان موجوداً في يوم من الأيام في ضواحي العاصمة اللخمية للحيرة، قريباً من مسقط رأس الشاعر أبي العتاهية نفسه. وقد كانت تلفُّهُ في زمن الشاعر هالة أسطورية، ثبت أنها هالة خصبة، أولاً في الخيال الشعري العربي وفيما بعد، على نحو متزايد، في الخيال الشعري الفارسي. ويكشف تمثيله الساحر حتى في المنمنمات الفارسية المتأخرة نسبيًّا إلى أي حَدٍّ من القوة كانت عليه الحيوية الأسطورية-الشعرية لذلك القصر. وهناك، في ظلال رثائية بصورة جوهرية، قضى الشاعر ذات مرة وقتاً جديراً بالتذكر، زمناً يحدِّدُ إلى الأبد النقطة الموهمة في الحياة والتي يَتِمُّ تذكُّرها من ثَمَّ بوصفها مرحلةَ الشباب. إن زمناً مثل هذا ومكاناً مثل هذا لا بدَّ أنهما كانا شيئاً واحداً بالنسبة إلى الشاعر، لا بُدَّ أنهما كانا في تلك السماء التي تتكلم عنها الآيات القرآنية بجاذبية ملحوظة. ولكن ثمة شيئاً غامضاً وغير حقيقي حول تلك السعادة من ناحية وَجْدِيَّة، وهو شيءٌ وثني كذلك. ففي الشطر الثاني من البيت الثاني هالة ديونيسية. وهي مماثلة لكل لوحات حلم اليقظة التصويرية اليونانية القديمة الأكثر شعرية، حيث يُرَى ديونيسيوس عائماً في بحر من السرور، وهي موقَّعة باسم {الرسام اليوناني} إكسكياس Exekias حوالي ٥٤٠ ق. م. ولكن الموتيف الديونيسيوسي غير مقدَّم بصورة دَعِيَّة(٣٦). بل على العكس، إنه يقف علامة على الفحوى الأساسية لموضوعة السعادة الماضية في صورتها المتطورة في الجزء الأكبر من القصيدة. ففي البيت الثالث نكون متأكدين من أن ما كان في ذهن الشاعر هو أن يدعنا نشارك في حفلة حديقة بلاطية أو نزهة لا تُنْسَى. وهنا نبدأ في الدخول إلى الحالة الواقعية لحلم اليقظة. ولا يعني هذا أن الحالات الأخرى ليست بالأهمية نفسها، مثل حالة الخلفية المكانية وتلك الخاصة بالحالة النفسية. ومع ذلك، فمن خلال التذكر الخاص للأحداث السعيدة يمكن كذلك أن نفهم بصورة أفضل كيف يختار الشاعر ويرى ما يحيط به. وفجأة نشعر أننا جِدُّ

قريبين من النوع نفسه، من الروح الرعوية-الرثائية في مظاهرها ومَمْسُوخاتها اللا زمنية تقريباً، ولكننا نسمح دائماً بالنظائر المتوازية داخل مواقف أساسية بعينها، متناظرة ثقافياً. وهكذا يمكننا بسهولة أن ندع خيالنا يحوم فوق كل "التوحشات الرخامية"(٣٧) "marble wildernessses" الرعوية والمناظر الطبيعية الموسومة ثقافيًا {عبر توقيعات راسميها} والتي كانت دائماً جزءاً من الشعور الرثائي: يحوم فوق مناظر {الرسام البندقي} تيتشيان Titian {١٤٨٧؟-١٥٧٦م} الباخوسية والقصص الرمزية الموضوعة في الطبيعة، وفوق لوحات {الرسام الفرنسي} نيكولا بوسان Nicolas Poussin {١٥٩٤-١٦٦٥م} عن أركاديا والمناظر الطبيعية الكلاسيكية العتيقة الحزينة بصورة مفرطة إلى حَدٍّ ما، وفوق كثير من لوحات {الفرنسي} كلود لورين Claude Lorrain {١٦٠٠-١٦٨٢م}، وذلك فقط لكي نعود إلى {لوحة الإيطالي} جورجُوانهْ Giorgione {١٤٧٨؟-١٥١٠م} Fete Champetre {أي المهرجان القروي}، ومن ثم نغلق الدائرة مرة أخرى بشاعرنا في الخورنق والسدير.

إن مَسَرَّاتِ شاعرنا جديرة بالاحتفال حقًّا. فقد احْتُفِلَ بها وتُحُسِّرَ عليها حنينيًّا - ويمكن أن يكون هذا هو أكثر أشكال الاحتفال بها بقاءً - وذلك لأنه مادام اعتقد الإنسان أنه كان عليه أن يقبض على اليوم، اللحظة، لأن الاستمتاع بهما كان سريع الزوال أيضاً، وحتى غير واعٍ في معظم تلك اللحظات. واحتفالات كهذه هي إبداعات، واختراعات، وفَنٌّ. ولهذا فإن حقيقة نسيبنا الحاضر يجب ألا تكون هي السؤال، وخصوصاً بما أن شكل النسيب نفسه يشتمل على أُمْثُولَة مسبقاً. وما على الشاعر أن يفعله هو أن يجعل هذه القصة قصته. ولا يتطلب الشكل نفسه منه الحقيقة كلها. ولكن حينئذٍ، ألن تكون الحقيقة كلها أقل بكثير مما يسمح به الشكل؟ إن الواقع المشروع الوحيد هو أن الشاعر كان ذات مرة سعيداً وأنه الآن يتذكر recalling فقط، وهو بالمعنى الاشتقاقي الكامل يستدعي calling back لحظة واحدة مهمة. وهذا هو ما على النسيب أن يمثله له. وبالمصادفة، فإن ندماء الشاعر ندماء حقيقيون. ولكنهم ليسوا وجوهاً، بل أجنحة

فحسب، مثل الصقور. والخمر عذراء {"مِنْ حَلَبِ العصير"}. فهل الخمر نقية غير ممزوجة، أم تعرض {علينا} النقاء؟ لقد ربَّتْها الشمس نصف تربية في رحم الهجير، وقد استحوذت عليها الصفة الكونية للشمس، وهي نصف زهرة الغيرة البدوية، ورفاهية ملطَّفة للخيمة الأرستقراطية القبلية، المعروفة فقط لامرئ القيس. ولكن في هذه اللحظة يمكن لهذه الخمر، بتأثيراتها، أن تلعب ألعاباً مثل هذه. فالخمر العذراء لم تعد هناك. وكل شيء عبارة عن مادة متخمرة بصورة حيوية، وذات فقاعات، وسريعة الزوال قادرة على كل أذًى. ويا له من تضاد عندما تأتي مادة كهذه من يد ساقٍ للخمر ساذج كولد الظبية إلى هذا الحد. أم أن الأمر هكذا؟ أليست كل الخطوط المحيطة بالصورة، والأشكال الجانبية، والحدود {جميعاً} ضبابية للغاية في هذه اللحظة؟

إن ألعاباً كهذه تمارس عندما تستطيل الظلال، وعندما يسقط المساء. ومع الغطاء الكامل لليل، في سكونه، يمكن إدراك حركة ما شهوانية. فهل هؤلاء هن عذارى القبيلة اللائي يأتين في أبهتهن؟ وهل كان إذن حذر الشعراء البدو القدماء وغزواتهم التي انتصروا فيها بعد لأيٍ كانت جميعاً جهداً مضيَّعاً؟ وهل كل شيء الآن مختلف، في ظلال الخورنق والسدير؟ إن لغة الحواس لَمْ تتغير بعدُ. فكل كلمة، على ما يبدو، يمكن أن تكون قد سُمِعتْ حيث كانت الكثبان ومناطق حِمى القبيلة تشكِّل الأفق المغري للمحبين. وتقطع علينا الحكمة ذات الشكل القديم، حكمة النسيب، أحلام يقظتنا في هذه اللحظة وتذكِّرنا بأننا ربَّما لا نكون قد ابتعدنا حتى الآن عن حدوده، عن أفقه الخاص من الكثبان. إننا نحتاج إلى هذا التذكر، لأن موضوعة القصيدة تتغير فجأة. وإذا أخذنا البيت ١٨ بوصفه {موتيف} انتقال، فسوف يتبقى لدينا فقط خمسة أبيات، توفر لنا نظرة خاطفة، وإن كانت درامية للغاية، إلى ما يمكن أنه كان القسمين الأساسيين للقصيدة. فهل خَلا وفَاضُ الشاعر فعجز أن يقول على وجه التحديد شيئاً ما في اللحظة التي كان يمكنه فيها أن يُعَرِّضَ نَفْسَهُ وقَصيدَتَهُ للتغرُّبِ إزاءَ الخليفة المتلقِّي. فيكون النقاد قد شعروا بهذا، ولكن يبدو أن الخليفة لَمّ يفعل. فيجب على الشاعر ألا يغفل

طيرانه الدرامي فوق منظر طبيعي ملفوف في الظلام. وعلاوة على هذا، فقد أشار الشاعر إلى الخليفة بوصفه رَبَّ المدن والقصور. ولكن المدن هي كذلك "المدائن"، أي مدينة كتسيفون Ctesiphon {على نهر دجلة، فوق بابل، ذكرت أولاً في ٢٢١ ق.م ودمِّرت في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد} في الإمبراطورية الساسانية الفارسية التي كانت عظيمة في يوم من الأيام، ويمكن أن تكون القصور كذلك هي تلك الأسطورية المعروفة الآن بالخورنق الشهير نفسه، والسدير، حتى وإن كان الأخير ليس أكثر من اسم حينئذٍ أو طوال الوقت. إن القلاع الحقيقية والمدن الحقيقية في الدولة العباسية العظيمة واضحة بذاتها، ولكنها قد لا تكون بالضرورة، المرجع الرئيس للإشارة المباشرة، إلى حد ليس بالكبير بوصفه رمزاً. ذلك أن إشارةً رمزيةً ما تتطلبُ أُخْرَى. والخليفة الهادي هنا تنسب إليه صفات أسطورية بصورة كاملة. فنضجه وقوته يأتيان قبل زمن فِطَامِه وَهُمَا، بدلاً من أن يكونا الغلوَّ الشعري المعتاد، إشارتانِ إلى طبيعة خاصة للغاية. وإشارات كهذه هي علامات على مصير أعلى، يتشارك فيه فحسب الذين يغزون العالم الأسطوري، والقديسون، وقتلة التنين الأسطوري(٣٨).

ومع ذلك، فإن ختام القصيدة، بإشارته إلى القرابة البطولية، يجعلنا بالضرورة نرجع بفكرنا إلى الوراء (على نحو ما تفعل فينا كل الخواتيم الآسرة من الناحية الشكلية) حتى نصل إلى بداية القصيدة، وذلك لأن ثمة شيئاً دون شك آسراً للحضور المتلبث عبر القصيدة من أولها حتى آخرها، متعلقاً بالاسمين المستحضرين للخورنق والسدير. لكن ماذا نعرف عن قصر باسم السدير؟ كل ما نعرفه لا يخرج عما يرد في الشعر من ذكر له. أما الخورنق، مع ذلك، فهو اسم لديه زعم أقوى من التاريخية، على الرغم من أن هذه التاريخية، أيضاً، تفقد نفسها في سديم الأسطورة(٣٩).

تخبرنا الأسطورة أن الخورنق بُنيَ للأمير الساساني الشاب بَهْرام الخامس (٤٢٠-٤٣٨م) على يد ملك الحيرة التابع، النعمان الأول. وفي ذلك القصر ترعرع بَهْرام، المعروف كذلك بلقب الْغُور Gúr، تحت وصاية النعمان، أو ابنه المنذر الأول، لكي

يصبح الصائد الأسطوري للأسود والْحُمُر الوحشية. وفوق هذا، فنحن نعرف عن بَهْرام غُور أنه، بوصفه ملكاً، يهزم ملك الهون Huns {المغولي} ويهدي تاج الملك المهزوم للمعبد المقدس للأسرة الملكية الإيرانية في شيز Shíz في جبال أذربيجان.

ولا بد أن يأخذنا إلى الوراء هذا الفعل الأخير حتى الخورنق، قصر بَهْرام غُور الأسطوري، وذلك لأن الفعل الرمزي المتمثل في تقديم تاجٍ ما بوصفه هديةً قُرْبانيَّة إلى معبد شيز - عبر تعليقه تحت قبة المعبد احتمالاً - هو فعل تأكيد للـ *khvrane*(٤٠) الملكية الإيرانية، وهي الـ *khvrane* نفسها التي ذهبت بطريقة رمزية إلى "بناء" القصر وتسميته، وهو القصر الذي من المفترض أن النعمان ملك الحيرة شيَّده لابنٍ للملك الإيراني الذي يتبعه النعمان، يزديجرد، وهو المرشح للملك من بعده، أي الطفل بَهْرام غُور. وتمثل كلمة *khvrane* والتي نتعرَّف إليها في كلمة الخورنق على الرغم من اشتقاق ابن جني كلمة "الخِرنق" (الأرنب الوحشي الصغير) منها، وردٍّ نيلدكه إياها في العبرية القديمة إلى معنى "سقيفة" و"مزرعة"، واستخدام نظامي لها بمعنى "سناء-الشمس" (*kwor-rawnaq*، والتي تأتي، برغم كونها مثالاً متميزاً للتوفيق الفارسي الجديد بين المعتقدات المتعارضة دينيًّا، على الأقل بصورة عرضية قريبةً من جزء من المعنى الأصلي)(٤١) - تمثل هذه الكلمة أقرب المفاهيم المركزية إلى النفوذ، والمجد، كما تمثل، على نحو رمزي بأقصى درجة متميزة، الملكية الإيرانية (وربما الساسانية على نحو متصاعد). لقد كانت الـ *khvrane* هي الحاضرة بصورة مقدسة في المعبد الملكي في شيز. وقد كانت كذلك الـ *khvrane* الساكنة في قصر بَهْرام غُور هي التي حددت مصير الأمير- الطفل بمصير خاص. وقد فهمتها الأسطورة الإيرانية عن الملكية البطولية ونقلتها في النهاية إلى نظامي، متجاهلة الفردوسي فقط طالما كانت الإشارة إلى الخورنق هي المقصودة. إن اسم بهْرام غُور في حدِّ ذاته يمدنا بالمحتويات الرمزية للملكية الاسطورية. فلفظ "بهْرام" (أحمر) يفيد ضمنا ملك "الكوكب الاحمر"، والذي كان متصلا في اللون والمغزى الفلكي بصورة الأسد النجمية. وفي مقابل الصورة الاسدية للنفوذ المستوعب، تكون

صورة الْغُور (الأخدري {نوع من الحمر الوحشية} ، الفحل) هي رمز الاندفاع الشهوي. وهكذا يحيط اسم بَهْرام غُور بالقطبية الرمزية المألوفة لنا من علم شعارات النبالة الأوربي الوسيط بوصفها قطبية الأسد ووحيد القرن.

إن ذكر قصر الخورنق في الشعر العربي قبل أبي العتاهية لهو أمر ثابت. وتسبق إلى الذهن أمثلة جاهلية من الـمُنَخَّل اليشكري(٤٢) والأسود بن يعفر النهشلي(٤٣)، ولكن هناك كذلك تلك التي تأتي من طرفة بن العبد(٤٤)، والمتلمس (عبد المسيح بن جرير)(٤٥)، وعمرو بن أُمامَة(٤٦)، وعدي بن زيد (والذي كان نفسه من الحيرة وفي قصيدته إشارة إلى السدير كذلك)(٤٧)، والشاعر الجاهلي المتأخر الأعشى (والذي يؤسس مناظرة رثائية بين الخورنق وقلعة الأبْلَق "التي بناها الملك سليمان" وقد حظيت بكل الزخارف التي يحظى بها مكان مقدَّس *locus amoenus* "مفقود")(٤٨). ومن هذه الإشارات، تكشف إشارة الـمُنَخَّل إلى الخورنق (والسدير) في نهاية القصيدة عن صعوبات بنيوية وموضوعاتية واضحة. فهي تتردد بين نسيب موهم أقرب في الواقع إلى موتيف "العاذلة" وبين فخر يعود بالقصيدة إلى موتيفات أشبه بالنسيب ولكنها هنا، بما أنه لم يعد هناك إطار نسيب ليشملها، أقرب إلى شبقية الغزل. ومن ثم سرعان ما تعود القصيدة، كما لو كان بالرغم منها تماماً، إلى حالة من الأسى، لا تأتي إلا مع وعي "بنيوي" بالحدود الموضوعاتية للنسيب. وفي هذا السياق العام، تقدِّم الإشارةُ إلى الخورنق والسدير ختاماً للقصيدة بحبكة مضادة {أو بهبوط مفاجئ} - أو بالأحرى فخر مضاد -: فالشاعر يرى نفسه، وقد ثَمِلَ، رَبَّ الخورنق والسدير؛ وعندما يفيق يرى أنه لا يملك سوى بعض الشاة والبعير (البيتان ٢١-٢٢). ويسلِّمُ في النهاية بأنه ليس أكثر من أسير للحب، وسجين في أغلاله (البيت ٢٤). وهكذا؛ فإن سياق الخورنق والسدير في قصيدة الـمُنَخَّل هو في النهاية سياق نسيب مقلوب بنيويًّا. ولا غَرْوَ أنه كان على شعراء آخرين، مثل الأسود بن يعفر النهشلي، وضع الموتيف في النسيب الفعلي بإحساس كامل من الملائمة الشكلية. وهكذا فعل أبو العتاهية أيضاً. ويصبح الموتيف كذلك،

حال كونه "مستردًّا" إلى النسيب، مُشْرَباً بحالة الاكتئاب النفسية تلك المنتشرة في ذلك القسم البنيوي. ومع ذلك، يُطْرَحُ السؤال: هل كان للشاعر الجاهلي أن يشعر بمشاعر مثل هذه تجاه الأماكن التي كان لا يزال عليها في زمانه أن تُشعٍ كلَّ أبَّهَة السلطان الملكي المتحدي للزمن؟ هذا هو السؤال الذي يطرح نفسه بقوة على قارئ قصيدة الأسود بن يعفر النهشلي على وجه خاص. وقد فهم ابن رشد في عمله الشرح الوسيط على فن الشعر لأرسطو التقليدَ الشكلي والموضوعاتي للقصيدة العربية الكلاسيكية فَهْماً يفوق ما تكلِّفه أي مفارقة تزامنية خاصة بهذا الموضوع من عبء. فبالنسبة إليه يُعَدُّ الخورنق والسدير في قصيدة الأسود ذوا سمة رثائية مثلهما مثل الأطلال البدوية(٤٩). وبهذا تقفز أسئلة التوثيق النصي إلى الصدارة.

في هذا السياق من المهم أن نلحظ كذلك أن في أغلب قصائد الخورنق والسدير، أو أبياتهما، أنَّ بحر الكامل هو البحر السائد، وخصوصاً مجزوء الكامل. وهذا يتضمن قصيدة أبي العتاهية. ومما لا شك فيه، فإن لدينا هنا تقليد موتيف يمثل أبو العتاهية من خلاله إعادة التشكيل {أو الصياغة} العباسية البلاطية، ويعيد بعض المعنى القديم إلى الرمز العتيق، المحبوس في اسم الملكية التي تنتمي إلى الخورنق. وقد يلحظ المرء، خارج السياق الأدبي، ولكن بصورة راسخة داخل السياق الرمزي، بقاء الخورنق بالاسم المعطى في أثناء الحقبة التاريخية العربية لمجمع معبد الكرنك الذي لا يمكن المرور به دون الإحساس بعظمته، والذي يتصل، أيضاً، بتتابع الملكية وشرعيتها الرمزية(٥٠).

وهكذا يتمكن أبو العتاهية، من خلال قنوات بنيوية فرعية كهذه، مع الاحتفاظ بتوتر رمزي مطَّرد طالما ثمة إشارة ممكنة نهائية في موضع الاهتمام. فالموتيف الرثائي في البداية هو موتيف نموذجي أصلي، ولكنه كذلك موتيف يكشف عن التطور البلاطي الجديد للحساسية. فهو متبوع، ومدعوم، بإشارة قرآنية جلية إلى الفردوس السماوي. وتتأكد هذه الإشارة من ثم أكثر من مرة من خلال تناول الخمر، وساقيها البلاطي السماوي، والأبَّهة البدوية-السماوية لعذارى ذوات عيون سوداء. ففي ذكرياته عن

الماضي، لَمْ يتخلَّ الشاعر أبداً عن الفردوس. ولا تنشأ الرغبة في استعادة الفردوس مرة أخرى إلا عندما يمتد حلم الماضي ويكشف عن علامات تحوله إلى حلم يقظة عن المستقبل. وهذا ما يؤدي بالشاعر إلى ولي نعمة هو الخليفة؛ ولكنه، أكثر من كونه خليفة، داخل القصيدة، شخص أسطوري آخر، ليست مدنه وقلاعه شيئاً سوى المدن والقلاع التي حلم في ظلالها الشاعر بالفردوس المفقود أوَّلَ مَرَّة. وهكذا تنغلق الدائرة، وتنتهي القصيدة، وتكتمل؛ وإذا كانت البنية الكلية للمديح الشكلي واضحة جلية من حيث قصره، فإن النسيب في تأثيره الهارموني الذي يلعبه في لحن مضاف على سبيل المصاحبة هو، في الحقيقة، مديح القصيدة كذلك.

وقبل أن نشق طريقنا إلى مرحلة أخرى أساسية من تحول الموضوعة والمطلع الشكلي والرمزي بصورة تقدمية لما كان ذات مرة النسيب البدوي، وهي مرحلة ربما كان ابن الفارض هو أفضلَ مَنْ يُمَثِّلُها، يمكننا أن نحصل على وضوح نقدي أبعد بالنظر في بعض الأمثلة المميزة لثراء نسيبي من خلال استيعاب داخلي مضاعف للمشهد الرثائي، ملاحظين كذلك كيف تنتج عودة جديدة إلى مظاهر وصفية للشعر الجاهلي استيعاباً لإشارات "موضوعية" للموتيف في إطار رثائي "ذاتي".

٤- الخيال المؤَسْلِبُ: صمت الصحراء وصوتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة.

لقد بدا جليًّا للعيان في زمن الأمويين ظهور استجابة شعرية جديدة للمنظر الطبيعي، هي عبارة عن نظرة غنائية داخلية للمحيط الخارجي. ذلك أن شعراء الصحراء العذريين "الأفلاطونيين" كانوا يشرعون في الغناء بانسجام مع عالم الأشياء الساكنة من حولهم. ولكن الشعراء العذريين كانوا يتحركون أيضاً متباعدين عن النسيب الخاص بأشياء الصحراء في اتجاه نسيب، كانت "المحبوبة" مركز مرجعيته الشعرية، وكان تطوره الشكلي يسير في اتجاه الغزل. ولهذا قد يكون أمراً أكثر أهميةً أن نجد شاعراً تقليديًّا للصحراء، مثل ذي الرمة، متميزاً بِحِسٍّ داخلي ذاتي، غنائيًّا بالتفاعل مع الطبيعة من

خلال التناقض الظاهري الرومانتيكي للـ"الخلوة الشعرية"(٥١). وهكذا، يشعر هذا الشاعر فجأةً، في غضون نسيب ممتد، يبدأ بالاستحضار العرفي للأماكن المهجورة ("ألا أيُّهَذا المَنْزِلُ الدارِسُ اسْلَمِ!")، بأنه مضطر إلى الاعتراف(٥٢):

أُحِبُّ الْمَكانَ الْقَفْرَ مِنْ أَجْلِ أنَّني بِهِ أَتَغَنَّى بِاسْمِها غَيْرَ مُعْجِمِ

فهل هذه الوحدة هي نفسها التي سعى من خلالها شعراء آخرون إلى إنجاز تركيز أو عزلة في العالم السحري للفن؟ لقد كان جرير، الشاعر المعاصر لذي الرمة، معروفاً بأنه "إذا أَرادَ أنْ يُؤَبِّدَ قَصيدةً صَنَعَها لَيلاً. يُشْعِلُ سِراجَهُ وَيَعْتَزِلُ وَرُبَّمَا عَلا السَّطْحَ وَحْدَهُ. فَاضْطَجَعَ وَغَطَّى رَأْسَهُ رَغْبَةً فِي الْخَلْوَةِ لِنَفْسِهِ". وكان دانونزيوه D'Annunzio وبروست يحبسان أنفسهما في حجرات عازلة للصوت ومحاطة بالفلين. وبلا شك، فإن التفسيرات الفرويدية لِمَنْشَأ الإبداع الشعري ممكنة وقابلة للتطبيق في حالات كهذه. ولا بُدَّ أن عودة سلفادور دالي إلى قشر البيض ذات علاقة ما بغطاء جرير. ولا بُدَّ أنه لم يكن مقصوداً في الحالتين مجرد عزل الضوضاء. فالعالم السحري للفنان هو في الأغلب عالم الصوت الداخلي. ولكن هذا العالم ليس هو عالم العزلة الإبداعية في الرومانسية، ولا هو عالم العزلة الإبداعية في الشعر العربي المتأخر، والتي هي عزلة أصوات متعددة وآفاق واسعة. لقد زعمت دائماً الذاتية الرومانتيكية، أو المونولوج الشعري الرومانتيكي، أنه عبارة عن تناغم تلك الأصوات الأخرى التي تحيا حول الشاعر في صمت الطبيعة المتعدِّد. وهذا الصمت المتعدِّد للصحراء كان في سبيل اكتشافه على يد فئة جديدة نصف بلاطية من الشعراء الأمويين الذين كانوا يسعون عن قصد بحثاً عن صحراء أقلَّ بوصفها منظراً طبيعيًّا، وأكثرَ بوصفها محيط شاعر. ولسوء الحظ كان على هذه الرؤية الداخلية للصحراء أن تستلزم كذلك كثيراً من التصنُّع؛ لأن الشاعر في الصحراء، كما سوف نرى، هو دائماً المحب في النسيب.

ولن يحدث، مع ذلك، حتى في ذروة العصر العباسي أن يصبح كل هذا جدَّ حقيقي، وأن يتعلَّم الشاعر كيف يُعَزِّزُ رؤيةً في القلب في الوقت الذي يكون على عينيه أن

تتحوَّل بعيداً عن الموضوع الشعري(٥٣):

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمُ ... وَطُلولُهَا بِيَدِ البِلَى نَهْبُ

فَوَقَفْتُ حَتَّى ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ ... نِضْوِي وَلَجَّ بِعَذْلِيَ الرَّكْبُ

وَتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ ... عَنْهَا الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

وهذه الأبيات للشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م)، وهو شاعر يرى بقلبه أكثر من معظم الشعراء العرب في تلك الحقبة، ولكن شعراء آخرين، مثل القاضي أبي محمد عبدالوهاب بن علي بن نصر، يعرفون، أيضاً، الألَم الذي يدوم في القلب بعد أن قيلت كلمة الوداع الأخيرة(٥٤):

وَما أَنْسَ مَنْ وَدَّعْتُ بِالشَّطِّ سُحْرَةً ... وَقَدْ غَرَّدَ الحَادُونَ وَاسْتَعْجَلَ الرَّكْبُ

أَلِيفَانِ: هَذا سائِرٌ نَحْوَ غُرْبَةٍ ... وهذا مُقِيمٌ سَارَ عَنْ جِسْمِهِ القَلْبُ

ومرةً أخرى يتعجَّبُ الشريف الرضي، ملتفتاً بقلبه إلى الاستعارة الرعوية(٥٥):

ياظَبْيَةَ البَانِ تَرْعَى في خَمَائِلِهِ ... لِيَهْنِكِ اليَوْمَ أنَّ القلبَ مَرْعَاكِ

الْمَاءُ عِنْدَكِ مَبْذُولٌ لِشَارِبِهِ ... وَلَيْسَ يُرْوِيكِ إلاَّ مَدْمَعِي البَاكِي

ومن ثم يطلق تنهيدة الشعراء، مثل تلك التي تَعْبُرُ الصَّدْعَ بين البراعة الرعوية وسَوْرَةِ الانفعال الرومانتيكية في الشعر الأوربي:

أنتِ النَّعِيمُ لِقَلْبِي وَالْعَذَابُ لَهُ ... فَمَا أَمَرَّكِ مِنْ قَلْبِي وَأَحْلاكِ

وكما لحظنا من قبل، فإن الشاعر في الصحراء يبزغ الآن بصورة متزايدة بوصفه الشاعر المحبَّ. وأما بدويَّتُهُ، المرسومة من قبل على نحو واضح في روحها الجوهرية، فهي متحوِّلة تحوُّلاً كليًّا. وحتى كونه شاعراً-محبًّا يصبح بصورة ملحوظة موقفاً أو وضعاً ثقافيًّا. بل إن المنازل والديار، وفي الحقيقة كل الصحراء، تتحوَّل إلى منظر طبيعي مُؤسْلَب، يهيم فيه الشعراء فقط. إن صحراءَ كهذه لا توجد سوى في العقل. وهكذا، فإن مهيار الديلمي (ت ٤٢٨هـ/ ١٠٣٦م) وهو شاعر تطوَّرت حساسيته الشعرية بتأثير

قوي من الشريف الرضي، يتكئ على نسيب هو في حَدٍّ ذاته قصيدة إلى الصحراء بوصفها منْزِلَ المُحِبين. وفي استحضاره منزل أُمَامَة يصبح هذا المنزل مكاناً صوفيًّا مكرَّساً لذكرى محبوبة صوفية. ويمكن بالسهولة نفسها أن هذا المَنْزِل كان "قُبَّة" ناسكٍ وَرِعٍ، يتلقَّى المطر الواهب للحياة من سحب تحملها ريح الجنوب الخصبة، كما أنه مشبع بالخزامى، يحملها النسيم الشرقي الرقيق. وقد تبقى أماكن أخرى مهجورة إلى الأبد ولا تُزار إلا نادراً. ولكن من بين كل تلك الأطلال المطلقة في الصحراء، يؤكد الشاعر حكم الهوى(٥٦):

فَقَضَى حُكْمُ الْهَوَى أَنْ تُصْبِحي ... لِلْمُحِبِّينَ مُناخاً وَمُقاما

وهكذا لَمْ تَعُدْ "دار أُمامة" طللاً في الصحراء بل نظيراً لأماكن أخرى مقدسة للحج والتضرع التعبدي. هذا هو مرسوم الحب، ويمكننا أن نتخيَّل هنا أُمْثُولَة يمكن أن تقودنا إلى قصص أخرى، هي الآن من ناحية التسلسل الزمني جِدُّ قريبةٍ من القصيدة الغنائية الأوربية التي كانت في طور التكوين: عن فينوس وخَميلة حبها وعن الوردة وسياجها الذي يسعى إليه المُحِبُّون.

وتستمر الأصداء المقدسة للغة النسيب وتنمو بكثافة. بل إن ابن خفاجة (٥٣٣هـ/ ١١٣٧م) من بلدة السِّيرة، قريباً من بَلَنْسِيَّة، وهو أحد المواهب الأكثر صقلاً في الأندلس، يجعل الجو الصوفي لصحراء المحبين هذه أكثر نقاءً. وفي نسيج رهيف من الإشارات إلى طقوس الحج المقدس، وإلى الصلوات الإسلامية المفروضة، وإلى دين الحب الذي أصبح آنذاك مشبعاً بالأسطورة لدى مُحِبِّ الصحراء المُجنُون، مَجنُون ليلى، يُقَبِّلُ ابنُ خفاجة القادمُ من الشواطئ الإسبانية البعيدة بحماسة الحاج رُسُومَ الدار. وهو، في تبجيله هذهِ الرسومَ حتى في خلائها، أشبه بإنسان يؤدي صلواته المفروضة في صحراء بلا ماء: فبالنسبة إليه يكون الوضوء الرمزي بحفنة رمل كذلك أمراً طيِّباً { "وَمَنْ لَمْ يَجِدْ إلاَّ صعيداً تَيَمَّما" } (البيت ١٤). وهو يشير إلى قافلته، أيضاً، بوصفها "ركاباً"، أي بمصطلح يحمل إشارته الخاصة إلى شعيرة الحج. ويصبح كل شيء حول الشاعر مُشْرَباً

بشوق لا يُقَاوَمُ، قابلاً للتواصل، بما في ذلك ركابه، تلك التي يمكن أن تكون متجهة إلى مكة (البيت ١٥)(٥٧):

وحَنَّتْ رِكابي، والْهَوَى يَبْعَثُ الْهوَى، فَلَـمْ أَرَ فـي تَيْمـاءَ إلاَّ مُتَيَّـما

وهنا أول إشارة إلى حزن المجنون لوفاة ليلى وإلى مشاركة عالم حيوان الصحراء كله في ذلك الحزن(٥٨). ويضيف ابن خفاجة، مع ذلك، بعض المعاني الإضافية التخييلية على الصورة. فكل شيء في الصحراء الآن يتملَّكه الحب. والمحبون الذين يقطنون الصحراء سوف يهيمون فيها إلى الأبد على ما يبدو. فهم "مُسْتَعْبَدُونَ لِلْحُبِّ". ومن ناحية قد يكون لدينا هنا غلوٌّ شعري "نمطي"؛ ومن ناحية أخرى، مع ذلك، فإن فكرة صحراء مكتظة بمحبين هائمين، وهي الصورة التي ترد على الذهن أول ما ترد، فكرة شبيهة بالصورة التي تثيرها بالتالي - أي صورة الصحراء المكتظة بنساك زاهدين. وصحراوات كهذه، تَعِجُّ بمستعمرات من النُّسَّاك الْمُتَعَبِّدِينَ، لَم تكن مُجَرَّدَ اختراعات لأيقونية بيزنطية أو تَمارِينَ تشكيلية لِمَوْضوعاتٍ لدى رسامي عصر النهضة. وكما كانت التلال التوراتية تجتازها فرق من الأنبياء الهائمين على وجوههم، وكما كانت تلال أيرلندا المسيحية المبكرة تَعِجُّ بقدِّيسين طوَّافين مغاورين وشعراء مشعوذين، وكما كانت صحراء سيناء دائماً لا تقاوَم بالنسبة إلى أولئك الذين سعوا وراء شكل من أشكال الهروب أو الخلاص، فإن المحبين كذلك بوصفهم شعراء قد هاموا إلى الأبد في مناظرهم الطبيعية الخاصة بطرقهم الشعرية الخاصة، متخيلين العالم إما بوصفه خلوةً كونيةً أو بوصفه مجتمعاً من المحبين الآخرين، يَنُوسُ بهم جميعاً بصورة متجانسة. وربما كان رعاة الأناشيد الرعوية والآثار الأدبية الرعوية، وهم جنس بدائي من الشعراء محتفظون بنقاء في مزاجهم العقلي والنفسي، أوضح الممثلين لهذا التناقض الظاهري الشعري من العزلة داخل مجتمع متجانس روحيًّا. من هنا كانت تلال عصر النهضة و{ صورة} أركاديا الباروكية مكتظة برعاة ساعين إلى العزلة.

ويُمْكِنُ للمَرءِ، على وجه العموم، أن يقول: إنه خلال القرن الحادي عشر الميلادي كان

الانفتاح الرمزي لتيمات النسيب قد قطع مسافة طويلة منذ حسان بن ثابت، وزاد التحوُّل الأسلوبي {أو التأسْلُب} stylization المتنامي لموضوعات الأعراف الشعرية وللوسيط الشعرية برمته، من فعالية السمة الموضوعية للنسيب بوصفه فَنًّا. وفي الحقيقة، فإن التحوُّل الأسلوبي في الشعر العربي هو عملية تاريخية مطوَّلة. وقد أصبح الشعر العربي، بعد كلاسيكيته الجاهلية، في حيرة من أجل بديل، عبارة عن نمط مستوعب ثقافيًّا من الرؤية الجمالية التي يمكن أن تُسَمَّى أسلوباً، والتي يمكن أن تعبر عن تقدُّم الزمن وتغيُّر الحساسية. وهكذا فإن تاريخ الشعر العربي ما بعد الكلاسيكي، مع ثرائه في لحظات مهيمنة، يعجِّل بخطر النظرة إليه بوصفه فقط تسجيلاً لبحث مقيَّد، ومحدود دون رؤية استيعابية للذات الثقافية، ولتاريخ تراكيب syntheses التحوُّلات الأسلوبية أكثر منه لنقائض antithese الأساليب. ومع ذلك يمكن أن يكون هذا سؤالاً أعقد من أن يَتمَّ اقتراحُه بصورة عَرَضية، ناهيكَ عن أن يَتمَّ تقريره؛ وفوق كل شيء ليس من الضرورة أن يَتمَّ تناوله بوصفه أساساً لحكم قيمة(٥٩). وإذا لَمْ يكن ثمة شيء آخر، مع ذلك، فإن تاريخ النسيب، بوصفه شكلاً وبوصفه أداةً لنقل نماذج أصلية ثقافية مهمة، يكشف عن جهد تحوُّلٍ أسلوبي مستمر ليس تزيينيًّا بصفة خالصة ـ على نحو ما قد زعم نقاد كثيرون في أغلب الأحوال بصورة عفوية. ولقد كان التصوير بشكل جديد وإعادة صياغة المتناظرات الرمزية في النسيب يعني في كل مرة إعادة تكييف واجبةً بين رؤية الشاعر والأفق المتغير الخيالي والمفاهيمي لثقافته. أما السؤال عن: إلى أي حَدٍّ كان التغيير كبيراً أو صغيراً، وكيف كانت سرعة عملية التغيير، فيبقى سؤالاً آخر.

وكما رأينا من قبل، في التطور الذي حدث بين الشاعر الجاهلي طرفة والشاعر العباسي أبي العتاهية، وَجَدَ موتيفُ الأصدقاء الندماء طريقه من خلال فترة فاصلة بلاطية، تحدث في منتصف معلقة طرفة إلى قلب التأمل الرعوي-الرثائي للنسيب الجديد عند أبي العتاهية. إن تحويلات للموتيفات مثل هذه، وخصوصاً في الأمثلة المعترف بها بدرجة عالية، والمستوعبة ثقافيًّا في التراث الشعري الكلاسيكي، تصبح

مميزة جداً لشعراء النسيب "المتأخرين" الواعين بذواتهم بصورة تقليدية أكثر من أي وقت سابق. وهؤلاء الشعراء هم أولئك الذين يعرضون أيضاً الخيال المحوَّل أسلوبيًّا والأكثر إلحاحاً. وكما سوف نرى في مثال من الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، فإن زَرْعَ موتيفٍ ما في النسيب يُعيدُ رَسْمَ ذلك الموتيف وتلوينه، وتعديل طبقة صوته. وهكذا يبدو ابن خفاجة في قصيدة رثائية سوداوية، مليئة بالشوق القديم الذي يجد موطنه الجديد أكثر فأكثر في الأندلس، وهو يلخِّص حالته النفسية بحركة، بإشارة(٦٠):

أُقَلِّبُ طَرْفي في السمـاءِ لَعَلَّني أشيـمُ سَنَـا بَـرْقٍ هُناكَ تَطَلَّعا

ويستولي البيت على اهتمامنا، ومع ذلك ففي حالته النفسية، وموتيفه، ومعجمه الشعري يظهر في البداية دون شك بصورة عادية بين الأبيات الأخرى للقصيدة. وما يثير الاهتمام حول هذا البيت، مع ذلك، أصداء بعينها مألوفة ولكنها مع ذلك غير مستقرة. فنحن نعرف أن الشاعر في رحلة، على مسافة بعيدة من موطنه، وأنه يتشوَّق إلى بلده بَلَنْسِيَّة. وفي القصيدة كلها ليس سوى هذه الموضوعة فحسب، وذاتية الحالة النفسية على طول القصيدة. ذلك أن الشاعر لا يرى فقط "مادية" المنظر الطبيعي. والاصداء التي ندركها في البيت السابق هي أصداء ذات لون مختلف. ونظرة نقدية ثانية تخبرنا بأنه في بعض أجزائه يدين بصورته ومعجمه الشعري لأربعة أبيات من معلقة امرئ القيس (الأبيات ٧١-٧٤). ولهذا لدينا هنا تأثير، وقد يكون لدينا محاكاة. فابن خفاجة يستعير إلى حَدٍّ كبير، وبالطريقة نفسها التي استخدمت بها الأجيالُ ذاتُ الحساسية بالتقليد من شعراء ما بعد الكلاسيكية الصورَ والمعجمَ الشعري الجاهلي، والكلاسيكي بشكل عام، أبياتِ امرئ القيس الأربعة ويختزلها في بيت واحد فقط - وإن كان بشيء من الاختلاف -، ففي حين اهتم امرؤ القيس بظاهرة طبيعية واهتم بأن يصفها داخل سياق أكبر وحاسم سيميوطيقيًّا، فإن الشاعر الأندلسي لَم يفعل هذا. وفي حين تمثل الأبيات في المعلقة تقديماً لموضوعة وصورة نهائية لقصيدة مطوَّلة ومعقَّدة، وقد ابتعد جزء نسيبها عن تلك الأبيات، فإن البيت "المحاكي" لدى ابن خفاجة يكوِّن جزءاً مِمَّا كان

يُعَدُّ عادةً النسيب، وذلك لو كان الشاعر اختار أن يبني قصيدته على نحو كامل. بل ربما كان ابن خفاجة لا يحاكي نموذجه الكلاسيكي المعترف به. فماذا يكون في وسعه أن يفعل؟ إن شيئاً ذا دلالة قوية للغاية قد حدث للتراث الشعري الكلاسيكي. وقد اكتسب هذا التراث تقريباً بوصفه كُلاًّ، وبوصفه كينونةً ثقافية، "شَحْناً" للمعنى، شَحْناً لمعنى مختلف تقريباً، شَحْناً لمعنى من الشوق إلى مناظر قديمة، أماكن قديمة، وإلى أناس قدماء، وأسماء قديمة، وكلمات قديمة؛ وخصوصاً، كلمات قديمة. وهذه الأشياء القديمة، بوصفها أصداءً، تبدو مختلفة المعنى الآن، وهي تبدو فقط كأنها أصداءٌ. فلا شيء بسيط ومباشر. هذه هي مقاربات لأشياء يتعذَّر استردادها. إن المحاكاة المباشرة حتى لأعظم النماذج لَمْ تَعُدْ تُقَدِّمُ تَحَوُّلَها المَوْضُوعي objectivization المُدَعِّمَ لِمَشْروعيَّتِها. والْمَنْظَرُ الشعري يَتَحَوَّلُ إلى منظر شخصي، ومنظوره ينعكس وضعه، وفي داخله يصبح وَصْفُهُ رَغْبَةً في منظر طبيعي، وسعياً وراء تجربة، وليس وراءَ المنظر الطبيعي نفسه. وإذا كانت هناك "محاكاة"، فهي ليست التي يقول أنصار المحاكاة الموتيفية والمعجمية إنها هي. والشاعر الأندلسي، وأي شاعر ما بعد كلاسيكي آخر إذا كان شاعراً على الإطلاق، لا يحاكي بالضرورة داخل الحروفية الصارمة للأسلوب الكلاسيكي الجديد. وبدلاً من ذلك يَدَعُ نفسه تستجيب لنغمات قديمة. ولكن كل النغمات القديمة يمكن بسهولة أن تبدو الآن نغمات حزينة. وهكذا يأخذ {شاعر كهذا} السماوات العاصفة بعيداً عن المنظر "الموضوعي" القديم ويدع الظاهرة الطبيعية كي تتناسب ومتطلبات حساسيته: ولعل ومضات البرق التي اعتادت أن ترشد نظرةً متفرِّسةً لبدويٍّ قديم إلى اتساع الأفق سوف توجِّه الآن روحه المشتاقة إلى وطنه. إن تغييرات كهذه مستحضَرَة كي تَجِدَ طريقها، شعريًّا، إلى البنية المواتية للنسيب.

٥- التوازن الرقيق لبنيةٍ عنيدة: ابن الفارض.

في زمن ابن خفاجة، كانَ النسيبُ قد استَوْعَبَ كُلَّ شيءٍ يُمْكِنُهُ استيعابُهُ. وقد برهن النسيب على كفاءته الرمزية مع كل موتيف وموضوع تقليدي، وصل إلى حوزته.

وعلى الرغم من ذلك ثَمَّةَ نتيجة نهائية علينا أن نصل إليها - إنها الحصول على تكافؤ شكلي كامل بين النسيب بوصفه موضوعةً والنسيب بوصفه قصيدة. ومثل هذا التكافؤ، كما نعلم الآن، قد تَمَّ إنجازه من قبل في حالة تفرُّع الغزل عن النسيب. وفي كثير من قصائد شبه-النسيب عند أبي نواس ما يمكن أن يقوم، أيضاً، بل هو يقوم بالفعل، مقام قصيدة مستقلة. وعلاوة على هذا، ينتجُ مع ذلك شعرُ شعراء أندلسيين مثل ابن خفاجة، شيئاً يقترب اقتراباً شكليًّا شديداً من انقطاع الحبل السُّرّيِّ للقصيدة الغنائية الجديدة {إيذاناً بوجودها}. ومهما يكن من أمر، فإن من الممكن، حتى في حالات واضحة للغاية لهذا النوع من الناحية الشكلية، أن نفكِّر بقصيدة ما مبنية وكأنها كامنة في مكانٍ ما من برزخ نظري شكلي بصرف النظر عن اكتمالها. فالتوتر الذي تطرحه القصيدة لَمْ يختفِ اختفاءً كليًّا. ويبدو أن إحساساً باقياً بالشكل لدينا يعيد إلى الذهن ما قد تَمَّ إهماله عن قصد. ولهذا فنحن أحرار في أن نتحدَّث عن قسم نسيب ضمني من الناحية الشكلية حتى ونحن نتحدَّث عن قصيدة كانت قد أصبحت في بنيتها الكليَّة نسيباً.

وإنه لفي شعر الشاعر الصوفي المصري ابن الفارض (ت ٦٣٢هـ/ ١٢٣٥م) تبزغ حلول شكلية إضافية للنسيب الجديد وتوضع موضع الاختبار بطريقة بارزة. فمن ناحية، يلخِّص ابن الفارض الاتجاه نحو قصيدة نسيب ذاتية المَرْجع، ونَحو فَكِّ ارتباطها مع القصيدة الْمَبْنِيَّة {بناءً ثلاثيًّا}. ومن ناحية أخرى، "يستخلص" ابن الفارض للقصيدة كُنْهَها على نحو واضح - وذلك بأن يبني النسيب "الكلي" المؤمَّن شكليًّا، والذي صارت إليه قصيدته بناءً داخليًّا في شكله الثلاثي الخاص حَسَبَ نَموذج القصيدة العتيق على نحو تام. ومادامت الموضوعة والحالة النفسية للقصيدة الناتجة محلَّ اهتمامنا، فإن ابن الفارض، الذي عاش بعد مئة عام من الحقبة التي أخذنا منها مثالنا الأخير للشاعر الأندلسي ابن خفاجة، كان قد سُمِّيَ، بسبب يعود إلى شعره، أمير المحبين. لقد كان الحب كلمة متواصلة على شفتيه كما كانت، في الحقيقة، الحالة الدائمة لروحه. ولكنه

كان حُبُّ تشوُّقٍ إلى تَجربةٍ بعيدةٍ للصحراء بوصفها حِجًا، أي حُبًّا للأماكن المقدسة مرتبطاً الآن فحسب بحالات صوفية متذكَّرة ومستحضرة شعريًّا. وهكذا فإن ما يمكن أن يبدو على السطح مديناً بلغته للجزء "العشقي" من النسيب ـ المتحوِّل ـ غزلاً ـ هو في الواقع فحسب استعارةٌ لاستعارةٍ أخرى. فموضوعة الفقد والرغبة في شعر ابن الفارض أقرب إلى النموذج الأصلي للأطلال منها إلى الاستعارة السطحية للمحبوبة. وخسارته دائماً هي خسارة لمعنى فردوس، كان يملكه في يوم من الأيام، بل إن رغبته هي أيضاً سهم مصوَّب بوضوح أكثر {نحو الأطلال؟}. وتبدأ قصيدة نسيب واضحة على نحو متقهقر تقريباً بمناجاة بدوية(٦١):

قِفْ بالدِّيارِ وَحَيِّ الأَرْبُعَ الدُّرُسا ....

وذلك فقط كي تنتهي بتحسُّرٍ شخصي بصورة تامة (البيت ١٤):

يا جَنَّةً فارَقَتْها النَّفْسُ مُكْرَهَةً لَولا التأسِّي بدارِ الخُلْدِ مُتُّ أَسَى

وكما اقترحنا من قبل، يمثل ابن الفارض تطوُّراً ناشئاً عن القالب الرمزي لدى حسان ابن ثابت(٦٢). وهو كذلك أقلُّ تأثراً على نحو متطفِّل بمدرسة الغزل الأموي من معاصره ابن عربي (ت ٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م)، الصائغ العظيم للمفاهيم الصوفية، والشاعر الأقلُّ طبقةً مع ذلك {من ابن الفارض}. ومن الصعب، في الحقيقة، أن نقول متى يُفْلِتُ ابن عربي الشاعر من الوقوع في الابتذال الأدبي. فحيلته الواسعة في الشعر انتقائية بصورة مشتَّتة، ونادراً ما تحقِّق استغراقاً مثيراً للإعجاب في استخدام الرمز، وحتى حينئذٍ فسرعان ما يَنْحَلُّ الجوُّ الرمزي أمام وضوح تقريري غير بارع شعريًّا(٦٣):

كَما قَدْ أعَرْنا لِلْغُصُونِ مَلابِساً وَلِلرَّوْضِ أَخْلاقاً وَلِلْبَرْقِ مَبْسَما

أما ابن الفارض فينجز، من ناحية أخرى، اقتصاداً مميَّزاً أسلوبيًّا ـ بل يمكن أن يكون شخصيًّا ـ للتيمات الأساسية والمعجم الشعري. فكل شيء يعني ما يعنيه وهو يأخذ مكانه في القصيدة. وتَمُرُّ الموتيفات التقليدية والمعجم الشعري عبر تغير رمزي بصورة جوهرية، عبر تجريد نهائي أو اختزال إلى مادة شعرية مكثَّفة إلى درجة عالية ذات "ثِقْلٍ

نَوْعِيّ" جديد بصورة كليَّة.

وهناك، مع ذلك، إحساس بالتناقض الظاهري في هذا التكثيف النهائي للمعنى الرمزي للنسيب، والذي دائماً ما يتكوَّن في بنيته الموتيفية الأساسية من نواة جِدّ صغيرة من الأبيات. فنسيب من ثلاثة أبيات هو { مثلاً} تطوُّر شكلي مبكِّر. وإذا كان هناك الآن، على الطرف المقابل للمنحنى التطوري، تكثيف موضوعاتي أقصى ينتظر أن يَتِمّ إنجازه إلى جانب تنامي نواة النسيب إلى قصيدة تشتمل على عشرين أو ثلاثين، أو حتى أربعين بيتاً، فإن على تناقض ظاهري مثل هذا أن يُخْضِعَ القصيدة الناتجة الجديدة لضغوطات داخلية كبرى. أما حَلُّ ابن الفارض للمشكلة فهو، على السطح على الأقل، حَلٌّ كَمّيٌّ. ذلك أنه يركن إلى التكرار. وتصبح القصيدة لديه مثل تخطيط متراكم من تكافؤات رمزية متكررة بصورة تسلسلية، تشكِّل في كُلِّيَّتِها دوَّامةً مُشَوَّشَةً مُتَقَلِّصَة من النسيب المثالي الفرع نصي subtextual أو، بالأحرى، الفوق نصي supratextual. ويطلع هذا التشوُّق الغامر على السطح تحت تجسيدات بدوية بعيدة للجمال: ليلى، سلمى، عزة. فهل هناك اختلافات بين الثلاثة؟ وهل هي أكثر من شعارات رمزية؟ ويمكن للمرء بالمثل أن يسأل عمَّا إذا كانت ربَّاتُ الحسن الثلاث في أي وقت منفصلةً على نحو حقيقي، أو عمَّا حدث، في أساطيرية mythopoesis مفرطة، عندما اختار باريس {الأمير الطروادي} المطلق العنان لأهوائه بين هيرا، وأثينا، وأفروديت. وفي قصيدة النسيب الجديدة هذه تتميز أسماء الأماكن الكثيرة بأنها سَلِسَةٌ وشبيهةٌ بالحُلْم على السواء. وهي تتحرَّك بين الكثبان البعيدة، والتلال، والوديان حيث قامت ذات مرة المنازل القديمة الجاهلية وقد خلت من أهلها، ورحلت عنها قوافل لقبائل كثيرة، وبين تلك الأماكن الجديدة، بأسمائها وأصدائها الجديدة، تفيض بحلاوة الشعائر، والإيمان، والجواهر الروحية التي تفوق الوصف، والفقد في أكناف أم القرى. إن مستويات الوعي الرمزي لا تتوقف أبداً في مكانها. ويصبح من الصعب فهم الفرق بين "توضح" كما رآها امرؤ القيس و"الخيف"، منحدر "منى"، حيث وقف الرسول ذات مرة. فالشاعر يريد كلا

المعنيين. وهناك طريقة يتذكر بها الشاعر المعنيين معاً. وكذلك الأمر مع ليلى، والحمى، وسلع، وعالج؛ وضارج، وعامر؛ والعذيب، وحاجر، وزمزم؛ وعرفات، ومكة، والحجاز الوعرة، ونجد العالية. وثمة طريقة كان الشاعر قد رأى بها كل ذلك الذي أحبه، ومن ثم أدرك غيابه، في كل مكان. وسرعان ما يتوقف التأثير المتراكم لهذه السلسلة من الإدراكات الرمزية عن أن يكون تأثيراً كَميًّا. ويظهر بُعْدٌ أفقي جديد للتجربة، وهو مثبت بعمق في أغوار التقليد في حين يحلّق بحرية إلى مجالات النشوة الخالصة للروح. وداخل هذا البعد، أيضاً، تكون القصيدةُ على نحو متزامن النسيبَ المكثَّفَ بحَدٍّ أقصى والشكلَ المفتوح لسلسلة غير محدودة من الأبيات تقريباً، معمَّقة بصورة تكرارية في تأثير متصاعد من الإصرار الرمزي. ولكي نعطي صورة توضيحية، فإن قصيدة كاملة فحسب سوف تمتلك الفصاحة الكافية للشكل(٦٤):

١ . أَبَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَوْرِ لامِعُ		أَمِ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجْهِ لَيْلَى الْبَرَاقِعُ
٢ . أنارُ الغَضَا ضَاءَتْ وَسَلْمَى بذِي الغضا		أَمِ ابْتَسَمَتْ عَمَّا حَكَتْهُ الْمَدَامِعُ
٣ . أَنَشْرُ خُزامَى فَاحَ أَمْ عَرْفُ حَاجِرٍ		بِأُمِّ القُرَى أَمْ عِطْرُ عَزَّةَ ضَائِعُ
٤ . ألا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سُلَيْمَى مُقِيمَةٌ		بِوادِي الحِمَى حَيْثُ الْمُتَيَّمُ وَالِعُ
٥ . وَهَلْ لَعْلَعَ الرَّعْدُ الْهَتُونُ بِلَعْلَعٍ		وَهَل جادَها صَوْبٌ مِنَ الْمُزْنِ هَامِعُ
٦ . وَهَلْ أَرِدَنْ مَاءَ العُذَيْبِ وَحَاجِرٍ		جِهاراً وَسِرُّ اللَّيْلِ بِالصُّبْحِ شَائِعُ
٧ . وَهَلْ قاعَةُ الوَعْسَاءِ مُخْضَرَّةُ الرُّبَى		وَهَلْ مَا مَضَى فِيها مِنَ العَيْشِ رَاجِعُ
٨ . وَهَلْ بِرُبَى نَجْدٍ فَتُوضِحَ مُسْنِدٌ		أُهَيْلَ النَّقَا عَمَّا حَوَتْهُ الأَضَالِعُ
٩ . وَهَلْ بِلِوَى سَلْعٍ يُسَلْ عَنْ مُتَيَّمٍ		بِكاظِمَةٍ مَاذا بِهِ الشَّوْقُ صَانِعُ
١٠ . وَهَلْ عَذَبَاتُ الرَّنْدِ يُقْطَفُ نَوْرُهَا		وَهَلْ سَلَمَاتٌ بِالحِجَازِ أَيَانِعُ
١١ . وَهَلْ أَثَلاتُ الجِزْعِ مُثْمِرَةٌ وَهَلْ		عُيونُ عَوَادِي الدَّهْرِ عَنْهَا هَوَاجِعُ
١٢ . وَهَلْ قاصِراتُ الطَّرْفِ عِينٌ بِعَالِجٍ		عَلَى عَهْدِي الْمَعْهُودِ أَمْ هُوَ ضَائِعُ

١٣ . وَهَلْ ظَبَيَاتُ الرَّقْمَتَيْنِ بُعَيْدَنَا أَقَمْنَ بِهَا أَمْ دُونَ ذلكَ مَانِعُ

١٤ . وَهَلْ فَتَيَاتٌ بِالغُوَيْرِ يُرِينَنا مَرابعَ نُعْمٍ نِعْمَ تلكَ الْمَرَابِعُ

١٥ . وَهَلْ ظِلُّ ذاكَ الضَّالِ شَرْقِيُّ ضَارِجٍ ظَليلٌ فَقَدْ رَوَّتْهُ مِنِّي الْمَدَامِعُ

١٦ . وَهَلْ عَامِرٌ مِنْ بَعْدِنا شِعْبُ عامِرٍ وَهَلْ هُوَ يَوْماً لِلْمُحِبِّينَ جَامِعُ

١٧ . وَهَلْ أَمَّ بَيْتَ اللهِ يَا أُمَّ مَالِكٍ عُرَيْبٌ لَهُمْ عندي جَميعاً صَنَائِعُ

١٨ . وَهَلْ نَزَلَ الرَّكْبُ العِراقي مُعَرِّفاً وَهَلْ شُرِعَتْ نَحْوَ الْخِيامِ شَرائِعُ

١٩ . وَهَلْ رَقَصَتْ بِالْمَأْزِمَيْنِ قَلائِصٌ وَهَلْ لِلْقِبابِ البِيضِ فِيها تَدَافُعُ

٢٠ . وَهَلْ لِي بِجَمْعِ الشَّمْلِ فِي جَمْعَ مُسْعِدٌ وَهَلْ لِلَيَالِي الْخَيْفِ بِالعُمْرِ بَائِعُ

٢١ . وَهَلْ سَلَّمَتْ سَلْمَى عَلَى الْحَجَرِ الذي بِهِ العَهْدُ وَالْتَفَّتْ عَلَيْهِ الأَصَابِعُ

٢٢ . وَهَلْ رَضَعَتْ مِنْ ثَدْيِ زَمْزَمَ رَضْعَةً فَلا حُرِّمَتْ يَوماً عَلَيْهَا الْمَرَاضِعُ

٢٣ . لَعَلَّ أُصَيْحَابِي بِمَكَّةَ يُبْرِدُوا بِذِكْرِ سُلَيْمَى مَا تُجِنُّ الأَضَالِعُ

٢٤ . وَعَلَّ اللُّيَيْلاتِ التي قَدْ تَصَرَّمَتْ تَعُودُ لَنَا يَوْماً فَيَظْفَرَ طامِعُ

٢٥ . وَيَفْرَحَ مَحْزُونٌ وَيَحْيَا مُتَيَّمٌ وَيَأْنَسَ مُشْتَاقٌ وَيَلْتَذَّ سَامِعُ

وهناك ست قصائد في ديوان ابن الفارض متصلة اتصالاً قريباً في الموضوعة والحالة النفسية، وهي مبنية من داخل نواة نسيبية. ومن بين هذه القصائد تبزغ القصيدة المذكورة أعلاه بوصفها أكثرها صقلاً وإحكاماً. فهي قصيدة تتميز أسلوبيًا وبلاغيًا بعناقيد من أنماط متكررة نصادفها بدرجة تردُّدٍ عالية في الشعر الرثائي العربي. وفي عبارة عامة، فإن تجميع أبيات بعينها داخل قصيدة ما في سلسلة من التكرارت يمكن أن يحدَّد تقنيًا بأنه نوع من التوازي {الشعري}. وفي فَنٍّ شعري مصقول صقلاً بارعاً مثل فَنِّ ابن الفارض يكتسب التوازي، مع ذلك، تعريجة مختصرة **syncopated sinuosity**، تفلت من التأثير المرهق الغالب للعبارة المتوازية التراكمية على نحو صارم. وعلاوة على هذا، فإن التوازي التكراري في قصيدة ابن الفارض الراهنة عنصر بنيوي فائق. ويُمْكِنُنا

من خلالها أن نُمَيِّزَ بسهولة ثلاثة عناقيد بنيوية من الأبيات، الأول (الأبيات ١-٣) يتوقف على سلسلة من البدائل الاستفامية (أ -أمْ)، والثاني (الأبيات ٤/٥-٢٢) ويقوم على تيار من الأسئلة البسيطة (وَهَلْ-وَهَلْ)، التي تفعم بقوة تصعيد مطوَّلة، والثالث (الأبيات ٢٣-٢٤/٢٥) ويقوم على "لعل" للرجاء (لَعَلَّ-وَعَلَّ). أما البيت الختامي المختلف في القصيدة فهو لا يقطع العنقود الثالث، بما أنه يؤسِّسُ تضميناً داخل العبارة الشعرية التي بدأت بوقف استبدالي في منتصف البيت السابق عليه. ونحن لا نحصل على مقاطع شعرية بهذه الطريقة، ولكننا نحصل حقًّا على ثلاث تنويعات من أساليب الكلام المحبوكة، كل منها ذو وظيفة بنيوية متمايزة داخل القصيدة.

وهكذا يعبر الشاعر في السلسلة الأولى من الأبيات الثلاثة عن حيرته وتعجبه الآمل تجاه علامة في السماء، نحو سنا نار ليلية لمخيم بعيد، نحو عطر فوَّاح في الهواء. ويتأسَّسُ السؤالُ في هذه الأبيات الثلاثة على توازٍ لبدائل. ومع ذلك، فليس هذا النمط وسيلة بلاغية خالصة. فالصيغة الناتجة عنه "أَ-أَمْ" ذات توتر بين ظاهرة مادية وبين فكرة، واسم، ورغبة. فالشاعر لا يَرَى أو يَشُمُّ بِحاسَّتَي البصر والشم وحدهما؛ ذلك أن حواسه مرتبطة بصورة ثابتة بما يشغل قلبه وعقله بصورة كلية. ونقل المعنى بالنسبة إليه عملية متضمنة في الظاهرة الخارجية نفسها. ويمكن للمرء أن يدعو هذا رسوخ الاستعارة. فعندما يكون هناك نور فوق الأفق، فإن الفكرة الأولى هي: المحبوبة! وعندما يفوح شذا عطر ما، فإن حاسة الشم لدى الشاعر تعرف استجابة واحدة فقط: المحبوبة! أما الأسئلة البديلة، فينبغي أن يُعْكَسَ وضعُها، بقدر ما تكون مشاعر الشاعر هي موضع النظر. والشاعر فعلاً يسأل نفسه: هل هذه أطياف محبوبتي أم أنها ليست سوى ظواهر مادية خادعة؟ وعَكْسٌ مثل هذا للسؤال يثير شعوراً بالشفقة كما يثير شعوراً خاصًّا بالحزن. وهكذا فإن انحلال رغبته إلى طيف متضمن في الأسئلة الأولية يأتي في البيت الرابع. "ألا ليت شعري"! يتعجَّب الشاعر، وهذا التعجُّب مشروع طالما تعلَّق الأمر بالعنقود الأول من الأسئلة، أو الذي يحتويه التعجب، أو وهو يتعلَّق بالعنقود التالي له، الذي يفوقه

حجماً، ويفتتحه التعجب.

وهنا نلحظ تحوُّلاً آخر، علاوة على ذلك التحوُّل الذي يحدث في نمط السؤال وفي التوازي. فحتى الآن أراد الشاعر أن يقبض على لحظته الحاضرة الخاصة. فوميض البرق، وسنا نار بعيدة، ونشر خزامى في النسيم، وفكرة المحبوبة؛ هذه هي أشياء اللحظة، أشياء الحاضر. وابتداءً من البيت الرابع حتى البيت الثاني والعشرين، يصل الشاعر إلى ماضيه، إلى ذكرياته: "وَهَلْ سَلَماتٌ بالحجازِ أيانعُ" ؟ {البيت ١٠} "وَهَلْ ظِلٌّ ذاك الضَّالِ شَرْقِيٌّ ضارجٍ/ظليلٌ" ؟ {البيت ١٥}. وتبعثُ هذه الذكرياتِ دونَ قيودٍ تلك الأشياءُ الأولى التي رآها الشاعر وشمَّها ويبعثها الإيهامُ الأشبهُ بالطيف لأسماء المحبوبة. وفي نهاية القصيدة، في العنقود الختامي لصيغة الرجاء "لَعَلَّ"، يحدث تغير آخر في الزمن. فقد تحركنا نحو مستقبل الشاعر. وهكذا فإن ما بدأ وكأنه طيف للحظة الحاضرة ومن ثم أثارَ تياراً من الرغبة المسقطة على الماضي، على الذكريات، يَعْكِسُ اتجاهَهُ نحوَ أملٍ خالص، هو المستقبل. إن العناقيد الثلاثة للتوازي فقدت تأثيرها البلاغي السطحي المجرد وأصبحت أقساماً بنيوية متكاملة.

وينبغي أن تساعدنا هذه النظرة البنيوية الأولية على أن نفهم لماذا تمثل قصيدة ابن الفارض أحد جوانب تطور النسيب. وتمثل الأبيات الافتتاحية الثلاثة الأولى من القصيدة موتيفاً يفضله ابن الفارض تفضيلاً كبيراً. وتبدأ قصائد أخرى في ديوانه بطريقة مماثلة، تأتي أبياتها على نحو ملغز أقرب إلى أن تكون نسخة متكرِّرة(٦٥). ويُعَدُّ هذا الموتيف داخل النسيب تنويعاً واضحاً للغاية لنمط طيف الخيال. وكان جرير قد أظهر تفضيلاً مستتراً، وإن كان مؤثراً من الناحية الشعرية، لهذا الموتيف على حساب موضوعة الأطلال الأكثر قِدَماً. ويبدو استخدامه لكلمة "طلل" بمعنى مزدوج - أي بوصفه "شكلاً، أو شخصاً، يلوح للعيان دون وضوح"، وعلى نحو أكثر أهمية، بوصفه "بقايا ديار" - أمراً مقصوداً قصداً كاملاً(٦٦):

أَسَرَى لِخالدةَ الْخَيالُ وَلا أَرَى ... طَلَلاً أَحَبَّ مِنَ الْخَيالِ الطَّارِقِ

ولنسخة ابن الفارض المعدَّلة من الموتيف سابقة قريبة في الأسلوب الشعري للبحتري، الذي يُعَدُّ أحد أشهر واصفي طيف الخيال من الشعراء في النسيب[٦٧]:

خَـيَـالٌ مُلِـمٌ أَمْ حَـبـيـبٌ مُـسَلِّمُ   وَبَرقٌ تَجَلَّى أَمْ حَـريقٌ مُـضَـرَّمُ؟

ولكن ابـن الفـارض يتـكيَّف كـذلك مع النمط الذي كنا قـد لاحظناه لدى الشـاعـر الأندلسي ابن خفـاجة، أي في البوتقة التي أُعْطِيَتْ موتيفاتُها النسيبيةُ القديمةُ قابليةً جديدةً للتكيُّف. إن قصيـدة ابن الفارض لن تكون محرَّفة إلى حَدٍّ بعيد لو كـان قد تقدَّمهـا بيت ابن خفـاجة المناقش آنفاً[٦٨]. إن مصادفة الاشتراك في البحر الشعري وحرف الروي لهي مغرية تقريباً، كمـا لو كـان ابن الفـارض بدأ قصيـدته النسيبيـة من حيث تركها ابن خفاجة.

ولعل افـتـتـاح ابن الفـارض للقصيـدة يكون أكثر من تشابه عَرَضي لموتيف ناتج من ذخيرة موضوعات مشتركة، وهو افتتاح يرجِّع صدى بداية القصيدة الشهيرة المؤنسة لمجنون ليلى (واسمها يعني القصيدة التي تعزِّي المرء/الشاعر في وحدته)[٦٩]:

بِثَمْدينَ لاحَتْ نارُ لَيْلَى وَصُحْبَتِي   بذاتِ الغَضَى تُزْجِي الْمَطِيَّ النَّواجِيَا
فَقالَ بَصيرُ القَوْمِ أَلْمَحْتُ كَوْكَباً   بَدَا في سَـوادِ اللَّيْلِ فَـرْداً يَمَـانِيَـا
فَـقُلْتُ لَهُ بَلْ نارُ لَيْلَى تَوَقَّـدَتْ   بعَلْيَـا تَسـامَى ضَـوؤُها فَـبَـدا لِيَـا

ولسوف تصبح المشاركة المباحة في ذخيرة الموضوعات المتميزة بتراكمها العذري أكثر وضوحاً إذا قرأنا بَيْتَي ابن الفارض الخامس والسادس مع أبيات الشاعر البلنسي ابن سعد الخير (ت ٥٧١هـ/ ١١٧٥م)[٧٠]:

أَلا سَـائِلَ الرُّكْـبـانِ هَلْ طُلَّ لَعْلَعٌ   كَما كانَ مَطْلُولَ الأصائِلِ سَجْسَجَا
وَهَلْ وَرَدُوا مـاءَ العُـذَيْب مَناهِلاً   إذا صـافَـحَتْ كَفُّ النَّسيمِ تَأَرَّجَـا

وترتدُّ قصيدة ابن الفارض، أيضاً، بصورة لا تختلف عن النسيب التقليدي عندما يفتـتح بموتيف طيف الخيال، إلى الحالة النفسية للذكريات المنقبضة. لقد دام وهم الطيف ولكن للحظة واحدة. أما الذكريات التي أثارها فقد يكون لها أن تدوم مادامت

هناك حياة.

وإنه لفي القسم الرئيس من القصيدة يَتِمُّ استرداد الروح النسيبية النموذجية الأصلية. ويَتِمُّ التعبير عن كل شيء في صيغة سؤال. وتعمل الذكريات في حقل من التوتر بين اكتمال الزمن، وإسقاطية الرغبة، واستحالة إدراك اللحظة. فهل كل شيء في مملكة السعادة لا يزال كما تركه الشاعر، وكما خَبَرَهُ في يوم من الأيام؟ وعبرَ سؤالٍ بعد سؤالٍ يناضل الماضي ليصبح حاضراً في جهد يقوِّي فحسب، بكل إصراره، التحقُّقَ السوداوي من أن ما يسأل الشاعر عنه فعلاً هو أين قد ذهب ماضيه. هذا هو إذن الجزء الأساس من القصيدة، وهذا هو الجزء الذي لا تنفصل فيه القصيدة عن النسيب. إن الموتيفات، التي كان يمكن لها أن تصنع عدداً كبيراً من موضوعة النسيب، هي هنا متعدِّدة، ومُتَفَجِّرة داخل قصيدة واحدة.

ولكن عروق التقليد الشعري الكلاسيكي لا تزال تجري بطريقة أخرى في طَيَّاتِ هذه القصيدة التي تصورنا سابقاً أننا استكشفنا طبقاتها البنيوية. إن تقليد القصيدة العرفية المبنية في المقام الأول من خلال تتابع تيماتِها يستعرضُ مرة أخرى انتشارَه الهائل. وهكذا تكشف العناقيد الثلاثة المحدَّدة بأبياتها في القصيدة عن أكثر من مجرد ضرب من التناظر مع بنية ثلاثية الأقسام للقصيدة المتطورة على نحو كامل. إن هذه العناقيد الثلاثة تحقق، إمَّا بموضوعتها، وإما باستنباط حالة نفسية متميزة فيها، تراسلاً قابلاً للتحديد مع التتابع العادي لأقسام القصيدة العرفية.

لقد تأسَّسَ الآنَ حضورُ النسيب الافتتاحي (الأبيات ١-٣). وليس ثمة تعقيدات خاصة يمكن توقعها هنا. فموضوعة هذا النسيب داخل نسيب هي سلسلة موتيفات طيف الخيال المناقشة سابقاً.

ويقدِّم الجزء الأوسطُ من القصيدة (الأبيات ٤-٢٢) في البداية مشكلة هُوِيَّة. ومع ذلك، ما إن تَعَيَّنُ هُوِيَّتُهُ حتى يكشف عن توتر بنيوي وموضوعاتي، يعطي القصيدة تحديدها الشكلي، وذلك لأن هذا القسم من القصيدة، على الرغم من حقيقة أنه

يتفاعل تفاعلاً كليًّا مع الحالة النفسية، والموتيفات، والأسلوب المميز للنسيب، قسم ذو صلة موضوعاتية قوية، وعميقة مع القسم الثاني من القصيدة العرفية، الذي هو الرحيل. ولكن كيف تكون موضوعة الرحيل لدى هذا الشاعر الصوفي المتأخر مختلفة عن سوابقها البدوية العتيقة! فالطريق التي يتقدَّم عليها هذا الرحيل مرصَّعة بأسماء مستحضرة لا يتوقع المرء أن يجدها إلا في النسيب. إنها أسماء مشحونة بشعور حنيني دافئ لا سبيل إلى فهمه على نحو مخطئ ويمكن أن يقود فحسب إلى الذكريات، وهي أسماء يعود إليها المرء بفكره أكثر من أن يرحل إليها في الواقع. وفيما وراء ذلك، تُعَدُّ هذه الأسماء كذلك محطَّات سفر الشاعر على طول طريق واحدة، هي طريق الحج إلى مكة. وثمة طريق أخرى للحج مرصَّعة مثل هذه بمحطات للحج ولكنها تقود غرباً إلى سانتيجو دي كومبوستيلا {في شمال غرب إسبانيا، وكانت مكاناً للحج منذ القرن ٩ وأكثرها زيارة بعد القدس وروما في العصور الوسطى، وكاتدرائيتها مبنية على قبر الرسول سان جيمس} كانت معروفة في زمن ابن الفارض باسم درب اللبانة {أو طريق المْجَرَّة، وتعرف كذلك بأُمِّ النجوم}. ومع ذلك، فإن طريق الروح العربية إلى هذا الحد الكبير لدى ابن الفارض كان لا بُدَّ أن تكون طريقاً تأخذه إلى محطات في الصحراء حيث لا بُدَّ أنها كانت "أطلالاً عزيزةً"، ويمكن أن تكون، ويجب أن تكون قد وقفت أمام الريح ومن ثم اختفت، بما أن هناك الآن أطلالاً لا حصر لها.

وهكذا فإن رحيل الشاعر رؤية للماضي. فهو يَسْأَلُ، ويَتَعَجَّبُ، ويَرْغَبُ، ولكنه هو نفسه لَمْ يَعُدْ هناك بعد الآن. أما تلك المشاركة في الرحيل، وتلك التي في حالة حَجٍّ، فهي رغبات روحه، رُسُلُهُ الشعرية، أعزاؤه العرب "عريب" (البيت ١٧). ولكن هذا الرحيل كذلك غني بموتيفات نسيبية، كما في البيت التاسع عشر. ففي هذا البيت يُعَدُّ ارتحال نساء القبيلة الظاعنات على هوادج فوق الجمال جزءاً من حَجِّ الروح. وهو يُعَدُّ كذلك تعبيراً عن شوق الشاعر المستثار من جديد. وهكذا، يدفع هذا البيت الشاعر، في الوقت الذي يتشارك فيه مع الحالة النفسية المركزية المميزة للنسيب، نحو هدف

حَجِّه كما لو كان في رحيل: فالشاعر مستعدٌ للتضحية بحياته في سبيل استعادة ليالي منحدر الخيف (البيت ٢٠)، في مِنًى، ناهيك عن أماكن أخرى لها مكانة في القلب حول مكة وجدٌ قريبة منها.

وأخيراً تقع مكة هناك، في نهاية طريق الروح، وفي مكة هناك ذاكرة العهد المأخوذ مع سلمى وقد التفَّت أصابعها وأصابع الشاعر في مصافحة توحُّد، واشتبكتا فوق الحجر الأسود، الشاهد الوحيد على العهد. ولكن أعزَّ مكان وأحلاه، أدفأه وأغناه، بالنسبة إلى الشاعر الصوفي هو صدر أمِّ القرى، بئر زمزم. فهل رضعت سلمى منه، شربت منه؟ ذلك لأن هناك فحسب تأكيد الشاعر أنها تعيش، وأن رحلته الروحية بكُلِّيتها لا يزالُ في الإمكان، أيضاً، رَسْمُ معالمِها مرة أخرى. وليس إلا ثَدْيُ أمٍّ ما، حليب الحياة، سوف يوصِّلُ إلينا رُؤيا كهذه من مملكة الذاكرة إلى مملكة الأمل. وهذه كذلك هي نهايةُ الرحلة، أوْجُ رحيل الروح.

وما يتبع ذلك الجزء هو القسم الختامي من ثلاثة أبيات، حيث يشعر الشاعر فعلاً بالأمل ينبض في قلبه. وداخل البنية الشكلية للقصيدة يسمح هذا القسم بتنويعة للتيمات، التي لا بُدَّ أن تكون موضوعة المديح أكثرها شيوعاً، على نحو يوحي به مصطلح المديح نفسه. ولكن المديح نادراً ما يظهر دون تعزيز لحوافز بعينها. فهو عادة ما يفترض أو هو يُقَدِّمُ أو يُتْبَعُ بالتماس الشاعر تحقيق رجاء أو شفاعة أو معروف: سواء أكان اعتذاراً، أو مكانةً متميزةً في البلاط، أو تعويضاً ماليًّا كبيراً. ولهذا فإن الحالة النفسية الغالبة على المديح هي حالة التوقُّع، حالة الأمل؛ وكما لحظنا في تتبع تطور النسيب، فإن التتابع البنيوي للحالات النفسية هو الذي يحدِّد {شكل} قصيدة ما بقدر ما يحدِّده تتابعُ التيمات. ولهذا فإن الحالة النفسية للجزء الختامي من قصيدة ابن الفارض لا تختلف عن حالة أي قسم ختامي (أو ثالث) لقصيدة كلاسيكية، مبنية {بالطريقة المألوفة}، حتى لو كنا في نهاية القصيدة لا نزال في مجال النسيب، بقدر ما يكون التدفق الموضوعاتي العام للموتيفات هو مجال اهتمامنا. وفي إطار هذا الاعتماد

المتبادل، يؤكدُ التغيير النهائي، والابتهالي تقريباً، من أفكار الماضي إلى الأمل في المستقبل يؤكد مرة أخرى إحساس ابن الفارض المرهف بتقليد القصيدة وهي تصل، من خلاله، إلى تجريدها الشكلي المتكامل والرمزي على السواء.

وتُثْبِتُ لُغَةُ الأمَلِ كذلك أنها أكثر اللغات مباشرة. فكل المعنى الآن تحتويه كلمة واحدة بصورة واضحة وصريحة للغاية. فليس ثَمَّةَ ضرورة لصور شعرية. أما الكلمة فهي "مكة"، الاسم ومُحْتَواهُ الرمزي شَيْءٌ واحِدٌ. وكأن التضمينات الرمزية الأخرى قد تقهقرت إلى الخلفية، خصوصاً الآن وقد تحقَّق الهدف. وهناك ذكريات الشاعر-الحاج تكمن مختبئة، منتظرة، ومن هناك سرور جديد يمكن أن يأتي مرة أخرى. إن البيت الرابع والعشرين على وجه الخصوص يدوِّي مثل رجرجة صوت منفلتة. ففي البيت صوت من نوعية الصوت الموجود في "زغاريد" الأفراح والانتصارات، وترنيمة هلِّلويا: "وَعَلَّ اللُّيَيْلاتِ الَّتي ...!" وهناك وقفتانِ في منتصف هذا البيت، إحداهما بعد "تَصَرَّمَتْ" ثم واحدة أخرى بعد "يَوْماً". ولكن بعد ذلك لا يتوقف البيت. وتصبح القافية لا معنى لها. ويتدفَّق البيت إلى البيت التالي له، مندفعاً في اتجاه اكتمال القصيدة. ولا بُدَّ أن الشاعر قد أخذ نفَساً عميقاً قبله، أو لا بُدَّ أنه أسرع في تهليل آملٍ، منقطع النفَس. وعندما تكون الكلمة الأخيرة قد قيلت، فليس ثَمَّ مكان آخر يذهب إليه، وليس ثَمَّ شعور آخر يُحِسُّ به. وبهذا الأمل يكون الشاعر قد كشف عن نفسه تماماً. فلا يجب عليه أن يتحدَّث عن الماضي مرة أخرى. فليس ثَمَّةَ ذكريات أخرى. ليس ثَمَّةَ ذكريات أخرى؟ وهل تركنا النسيب على الإطلاق؟ ولكن القصيدة انتهت، وعبرها يمكن أن يكون الشاعر قد استردَّ شيئاً ما. وفي جيشانه العاطفي النهائي ربما أراد أن يقول إنه شَعَرَ، إن لَم يكن بالتجربة نفسها، فعلى الأقل بالقرب المأمول من تجربةٍ ما. وإذا لَمْ يكن قد احتفظ بالحالة الصوفية، فعلى الأقل قد عَرَفَ أنه قد كانت هناك إمكانية ما، بُعْدٌ من الأبعادِ يُسْعَى إليه.

حتى الآن نكون قد رأينا قصيدة ابن الفارض من خلال بنيتها. أما إيماءاتها الرمزية

والصوفية فقد بزغت مثل كثير من شفافيات زجاج نافذة مصبوغ، يَمُرُّ {نورها} عبرَ الأضلاع المقسَّمة للطبقات الأساسية والمستويات التكوينية الأكبر لكلٍّ من الزمن، والموضوعة، والحالة النفسية. ومع ذلك يُمْكِنُ، في متاهة القصيدة الداخلية ذات المكوِّنات الدلالية المفردة، أن تتحوَّلَ بعض الشفافية إلى العتمة. وقد لا يحدث هذا بسبب التخطيط العنيد للشاعر فحسب، بل لأننا كذلك لَمْ نَعُدْ نملك مفتاحاً لكل قُفْل في تلك المتاهة.

إن قارئ الشعر العربي الصوفي في القرن الثالث عشر لا بُدَّ أن ينظر بعين الحسد إلى الثقة النقدية التي مكَّنت إميل مال Emile Mâle من أن يقول في سياق الفن الأوربي في الحقبة التاريخية نفسها: إن "للرمزية مكاناً واسعاً في الفن الوسيط إلى حَدٍّ أنه لا يفسح مجالاً لأهواء المفسرين المحدثين"(٧١). ونحن نعي - على الرغم من التعاطف الحقيقي للتناغم التاريخي - إلى أي حَدٍّ كان للرمزية مكان واسع في شعر ابن الفارض، ولكن هذا التناغم المتعاطف سرعان ما يتحوَّل إلى إدراك أنه ربَّما ليس هناك سبيل إلى تجنب تفسير "مُحْدَثٍ". فالرمزية الشعرية العربية، وخصوصاً في مرحلتها الصوفية، لا تزال (برغم الجهود المبذولة في الاتجاه المعاكس على يد الشراح الوسيطين) تقريباً رمزيةً يجب أن تُؤوَّل أكثر من أن "تُفَكَّ شفرتُها". أما الرمزية الأوربية الوسيطة، من الناحية الأخرى، فتتطور تجاه سطح مرئي، قابل لفكِّ شفرته. وذلك السطح قابل للترجمة على نحو واسع إلى أنماط ومستويات متنوعة من الأُمْثُولَة، والتي يوجد مفتاحها في سلسلة، تحمل بذور تطور ثقافي من الكتابات الأدبية، والفلسفية، واللاهوتية في العصر القديم المتأخر وحقبة كتابات آباء الكنيسة. وهذا التراث، بصلته القوية بمنشأ الأفلاطونية الكلاسيكية المبكرة، هو، في كلمات إريك أويرباخ، "الأفلاطونية الجديدة التوفيقية بصورة ضبابية مندمجةً مع المسيحية، والتي سككنا مصطلح "الروحانية المبتذلة" من أجل تسميتها"(٧٢). وداخل الجو المثالي بصورة جوهرية لهذه "الروحانية المبتذلة" يحدث كل التأويل الأليجوري والاستيعاب المجازي figural assimilation(٧٣) لبقايا كلٍّ من العصر

القديم الكلاسيكي والتوراتِي. ومن ثم يمكن لـ سي. س. لويس أن يشير إلى كل المادة الثقافية التي نتجت من هذه العملية بوصفها "الصورة المحرَّفة"(٧٤)، وإن كانت هذه الصورة في العصور الوسطى المسيحية النموذجَ لكل تفكير حول ما كان يُنْظَرُ إليه على أنه الواقع الموضوعي.

وغيرَ منفصلٍ عن هذا الواقع قامَ عالَمُ الرموز الذي كانت هذه الصورة مفتاحاً له. وعندما حُرِّفَتْ هذه الصورة، ظهر كذلك خطر أن يُفْقَدَ مفتاح عالم الرموز الوسيط. وفي الواقع، فإنه إذا كانت الكاتدرائيات القوطية، من وجهة نظر مؤرخي الفن في القرن التاسع عشر، بدت في بعض الأوقات شديدة الإبهام، فإن سبب ذلك كان، في نطاق الفنون، فقدان الصورة الثقافية السابقة مصداقيتها في أثناء قرون الافتتان الكلاسيكي. كذلك بدا مفقوداً مفتاح العالم الوسيط للرمز، الذي كانت الكاتدرائيات القوطية تُعَدُّ ذخيرته الأسمى. وفي هذه النقطة كان من الطبيعي فحسب أن تُبَاشَرَ تأويلاتُ الرمزية الوسيطة "الحديثة" - وهي صفة كان عليها أن تكون مرادفة لصفة الذاتية. وبالتالي عندما تَمّ الكشف عن "المفتاح"، بفضل الجهد البحثي الشاق، فإن الرمزية الوسيطة أصبحت مرة أخرى الكتاب المفتوح الذي كانت تمثله في الأصل، حتى وإن لَمْ تعد واجهة كاتدرائية قوطية، أما الآن فهي الكتاب المقدّس للفقراء ***Biblia pauperum***(٧٥)، القابل للقراءة أمام كل العيون المفتوحة على نحو ساذج في امتلاك كامل للـ"الصورة". لقد مضى وقت طويل منذ أن التجأ الفقراء ***pauperes*** المحدثون إلى مصادر أخرى يتعلمون منها، وقد ظلت أقلية واسعة من تلك المعرفة فحسب تَمْتَلِكُ الكتابةُ الرمزية القديمة.

وأيًّا كانت الأيدي، التي كان فيها مفتاح فَكٍّ شفرة الرمزية الأوربية الوسيطة، فإنه كان، ويظلُّ، مفتاحاً فعَّالاً على مستوى واسع بسبب الطبيعة الأليجورية لتلك الرمزية. إن أُمْثُولَةً ما، هي أساساً استعارة ممتدة - أو موحية فقط بامتدادها - لتنجذب نحو إخبار "قصة" ما. كما أن للتشخيص الأليجوري مصداقية رمزية؛ لأن وراء ذلك

التشخيص ظاهرة هي كذلك حادثة ما و"قصة" ما. ولهذا تهدف الرمزية الأليجورية إلى نوع من التشخيص في الخلفية، يوحي على الأقل، إن لم يكن بوضوح كامل، بحالة ما. ففي التمثيل الفني تُتَرْجَمُ رمزية كهذه بأرحب طريقة إلى أيقونية، يصبح معناها مكثفاً بسبب الشكل الفني موضع السؤال وما يتطلبه. وهكذا يمكن للرموز أو الصور الفردية أن تنتظم في سلسلة أيقونية لأُمْثُولَة راسخة بقدر ما يمكن النظر إليها معزولةً. وبقدر ما يتعلق الأمر بالعبارة الرمزية، يوجد اختلاف قليل بين سياق اليجوري راسخ ومتراكم والسياق الأكثر تحديداً الذي يعطي مصداقية لكل عملية اليجورية أيقونية فردية. وبدلاً من إطار لا رمزي لمرجع وصفي خارجي، فإن إطاراً دقيقاً على نحو فائق ضروري كي يعيد أُمْثُولَة مشفَّرة بصورة أيقونية كهذه إلى الحياة. وهكذا فإن الرمزية الأليجورية الأوربية الوسيطة تتطلب مفتاحاً لها، يتمثل في ذخيرة واسعة من الكتابات الفلسفية، واللاهوتية، والموسوعية بشكل عام، تكوّن معاً المعرفة المنثورة للعصر. ومن ثم فإن كتاب عزاء الفلسفة *De Consolatione philosophiae* لبويثيوس Boethius، وعن زواج عُطارد من علم اللغة *De nuptiis Mercurii et Philologiae* لمارتيانوس كابيللا Martianus Capella، والاشتقاق {أو التأثيل} *Etymologia*، لسان إزيدور الإشبيلي Isidor of Seville. St ، والـ*Bestiaries* (كتب عن الحيوانات) والمرآة الكبرى *Speculum majus* لفينست أوف بوفيه Vincent of Beauvais، وكتب أخرى أكثر بكثير كانت الروافد، كما هي الآن الطرق المؤدية إلى متاهة الإدراك الرمزي - الأليجوري وتمثيلاً لجزء واحد من عالَم الروح الوسيط - وللخيال الفني.

وفي مواجهة الرمزية الأدبية العربية في المثال الخاص بابن الفارض، نتحقق بصورة مقارنة من عدم قدرتنا على الاعتماد عليه إلا قليلاً إذا كنا نبحث عن ذخيرة فوق أدبية من تكافؤات في قراءة رمزية لقصيدة ما مثل تلك التي بين أيدينا. فالقصة الرمزية الأساسية في القصيدة، كما لحظنا من قبل، لَمْ تَسْعَ حتى وراء التعبير عن نفسها من خلال لغة من التكافؤات مباشرة قابلة للنقل مع ما يمكن أن يسمّى شرطاً موضوعيًّا.

وبدلاً من ذلك جاء تعبيرها من خلال الشكل والبنية، ومن خلال وسائل أدبية على نحو بارز. وإذا كان السؤال عن شفرة رمزية بديلة ينشأ مع ذلك، فلعله ينبغي علينا ألا نطرحه خارج التقليد الأدبي العربي الوسيط ذي الشروح الحرفية بصورة قريبة، والتحليلي بصورة مؤلفة من عناصر بسيطة كثيرة. وفي هذا النمط من الشرح يُفَسَّرُ بيت الشعر كلمةً كلمةً وفي مستويات صرفية، وتركيبية، ومعجمية دلالية بصورة أساسية، ويتلوها عادةً شرح نثري للمحتوى العام. ولا يختلف عن هذا المدخل الفيلولوجي المعياري ما يُقَدَّمُ من شرح لبيت شعر صوفي-رمزي إلا من حيث أنه يُزَوِّدُ الشرحَ الدلالي بقائمة إضافية، وفي النهاية جِدٌّ مسهبة، من التكافؤات الرمزية لكل الإشارات الضمنية "الخارجية" الوثيقة الصلة بالجانب المعجمي، والذي يصبح بعده نثرُ المحتوى خلاصةً للمقصد الصوفي.

ويأتي مثال مسهب للغاية للشرح الرمزي من الصوفي الكبير والرمزي الهرمسي {المبهم} ابن عربي، الذي زوَّد (افتراضاً تحت ضغط، ولكن دون شك كذلك بسبب إعادة تفكيره وبحثه الأبعد عن المعنى) مجموعته الغنائية وإن لَم تكن مصنَّفة تصنيفاً شعريًّا راقياً، والمُعَنْوَنَة بصورة موفَّقة ترجمان الأشواق(٧٦)، بـ"تفسير" تعويضي مفصَّل بصورة متطرِّفة نقديًّا. ولكن شرحه يبدو واقعاً في فَخٍّ منطقه الهرمسي الخاص، ومنفصلاً ومقصوراً فهمه وباطنيًّا. ولَمْ يكن لنصه الشعري أن يخدمه أي شيء آخر من حيث إنقاذ المادة الصوفية المتواضعة المشمولة في ديوانه، ولو أن المظهر الرمزي العام أمكن الاحتفاظ به. وباختصار، إن النتيجة هي أن الشرح يطوِّر بصورة واسعة مجال محتواه الخاص، متناولاً الشعر وكأنه مجرد "نقطة انطلاق"، في حين أن الشعر، ذاهباً في طرقه التقليدية الخاصة، لا يتمكن أبداً تمام التمكن من تسويغ تهويمات الخيال الرمزي للشرح. وفي النهاية، فإن شرحاً كهذا لا يرقى إلى أن يكون حتى بديلاً للشعر. ويجمع منهج ابن عربي التأويلي الرئيس الاشتقاقَ المتجذِّر فيلولوجيًّا مع رمزية ارتباط المفاهيم المحفَّز شكليًّا - ولكن ليس دائماً نفسيًّا - باستثناء الإدراكات الحسية. وهو بذلك يحصل

على هرمسيَّة مكثَّفة في نسيجها الرمزي ولكن محدودة في مجالها التجريبي. وهكذا ينتهي بيت من الشعر بعد آخر والمعنى واحد، حتى لو كانت وسائل مختلفة هي التي تقترحه على أنحاء متقلِّبة. وثمة كلمات مهمة ثقافيًّا-كلاسيكيًّا، ذات دلالة منطمرة شعريًّا، تُخْتَزَلُ إلى حالات صوفية أو مفاهيم لاهوتية، وذلك في حين أنها تقريباً غير متصلة بالمستويات الممكنة لقراءة الأبيات المفهومة ضمنيًّا حتى في اتجاه عكسي للحالة النفسية فيها. وتشير "الطلول" البدوية إلى أسماء مقدسة لدى الغنوصيين(٧٧)، وإلى مظاهر الأشكال، وإلى المطر أو الندى، وإلى الدموع(٧٨)، فقط كي تحتفظ في بيت آخر بتماثل مع معناها الراهن شعريًّا ولكن في الوقت نفسه تأتي لتعني "إشارة طبيعية، علامة" أو ما يبقى من ذلك(٧٩)، إلخ. ولا شك في أن ثراء المعاني المعجمية والمعاني الضمنية لكلمة "طلول" يكفل تناغماً عريضاً بين "التكافؤات" الصوفية، ولكن في كل حالة، أو بالأحرى على سبيل الشرط المسبق، فإن هذه "التكافؤات" يجب أن تكون مشتقة من داخل القصيدة بوصفها تكافؤات صُوَرِيَّةً imagist حقيقية وأصداءً رمزية متناغمة مع قاعدتها الدلالية المفعَّلة شعريًّا. هذا وإلا فإن شرحاً صوفيًّا-رمزيًّا، يرفض أن يكون مرتبطاً بالقصيدة التي ولدته يَنْحَطُّ إلى تمرين في التأويلات الصوفية المتقلِّبة، يقوم كليًّا على حساب رحمه الدلالي الأول، والذي هو القصيدة.

ومِمَّا يدعو إلى الأسف أن انفصالاً كهذا كان له أن يميِّز الشرح الصوفي لابن عربي، وذلك لأنه، بوصفه إجراءً تأويليًّا مطبَّقاً على نص شعري، يمثِّل تجديداً استثنائيًّا بالنسبة إلى المشهد التأويلي-الفيلولوجي العربي، وكان يمكن له أن يمثل إسهاماً خياليًّا مطلوباً بإلحاح من أجل خلق "تأويل" شعري عربي من طبقة "أعلى". وبهذه الصفة كان يجب أن يسمح له بأن يعبر حاجز مجال الشرح المحدود بصورة ضيقة، الذي لَمْ يكن في الممارسة التحريرية العربية الكلاسيكية أكثر من وسيلة قراءة فيلولوجية، ولا يزال كذلك -إلى تأويل نصي يكون أحد المحتويات الجوهرية للنقد الأدبي العربي. وهنا كان يمكن أن يقدِّم بديلاً منعشاً للإخلاص الضيق الكئيب للنقد البلاغي المؤسس والتنظير التصنيفي.

إن ابن عربي يمتلك في حقيقة الأمر الفكرة التفسيرية، إن لَمْ يكن يمتلك معها المنهج، الذي ينجز به على نحو دقيق اختراقاً مفاجئاً كهذا. إن اعتماده غير المحجم على الاشتقاق بوصفه نَهْجاً تأويليًّا إلى النص الشعري، وفي هذه الحالة نصه هو، كان قادراً على إنتاج شيء، اقترب أحياناً من أن يكون محاولة نقدية-تأويلية في "القراءة" . ومع ذلك، فابن عربي الشاعر دائماً ما يختفي تقريباً من تلك القراءة بمجرد أن يظهر ابن عربي المؤول. ومن ثم لم يعد المؤوِّل في خدمة شعره. وبدلاً من ذلك، يُوَجِّه نفسه كلها بطريقة معاكسة إلى حد ما حتى ليصبح بطريقة عرضية من نصية مختلفة ـ نصية الإلزام الصوفي المفعَّل ـ، وإن كان ذا صياغة ذاتية آنئذٍ. وعلى نحو صحيح تماماً، يسمِّي ابن عربي تأثير هذه النصيَّة "ترجمان الأشواق"، وذلك لأن في تكون "الأشواق"، أو "الرغبات"، هي أشواق الصوفي، بصرف النظر عن النص الشعري الموجود "بصورة مستقلة" دائماً، كما لو كان منفصلاً بصورة موضوعية. والنتيجة النهائية هي أن المنهج الاشتقاقي لابن عربي، على الرغم من كونه بمعنى نظري خالص منعشاً بطريقة عجيبة، ومفعماً بإمكانات نقدية، ما إن ضَلَّ عن طريقه في تطبيقه الأصلي، حتى أهمله النقاد العرب اللاحقون والمؤولون الصوفيون على قدم المساواة.

ويكمنُ مثالٌ آخر للتأثيرات المختلطة لمنهج ابن عربي الاشتقاقي في فهمه الاستقرائي النصي لكلمة "شِعْب"، والتي تعني في العادة "ممرًّا جبليًّا" وهو كذلك اسم مكان. وبالنسبة إلى ابن عربي يصبح "طريقاً إلى القلب"، ولأن الكلمة تتضمن حالة الجبال، فهي تأتي كذلك لتدلَّ على "حالة صوفية دائمة"، في مقابل حالة "انتقالية"(٨٠). وهنا يكون الارتباط النهائي مع الدلالة النعتية للجبال بوصفها "رَوَاسٍ" (أي ثابتة، راسية بثبات، راسخة).

وعلى نحو أكثر توفيقاً بكثير من الناحية الشعرية، ومن الناحية التجريبية-الصوفية، اشتقاق ابن عربي الذي يستخلصه من اسم المكان؛ "لعلع"، والذي يمكن أن يعني "وميضاً" أو "سراباً" . وهو يأتي ليعني حالة صوفية من الحيرة والارتباك، ولكنه يعني

كذلك حالة من "التولُّع"(٨١)، والتي نعلم عنها فيما بعد، بوصفها "توهُّجاً"، أنها كذلك "حالة من الانفعال الصوفي"(٨٢).

وفي الجملة، تَميلُ اللغة التأويلية لرمزية مثل رمزية ابن عربي إلى أن تصبح كليًّا هرمسية {مبهمة}، وبالتالي تحرم القارئ شيئاً يسيراً من إطار موضوعي لمرجعية ثقافية ظرفية، خصوصاً أن الهرمسية الصوفية في التأويل الشعري لَمْ يكن يُقْصَدُ منها أبداً أن تدخل في التقليد النقدي الشكلي للشعر العربي. لقد استفادت تلك اللغة ببساطة من الطبيعة الخارجية التقنية لأداة ذلك الشعر المتشابكة نقديًّا في الحد الأدنى، والتي كانت الشرح الفيلولوجي. وحتى هذا الجانب من التقليد النقدي، مع ذلك، بعد أن تكون الأهداف الفيلولوجية قد تحقَّقت في أضيق الحدود وَاسْتُنْفِدَتْ، فجانب له المقدرة على الكشف عن طبقات قصيدة ما ذات معنى فوري أو معنى بعيد على السواء، أو على الأقل عدم تشويهها؛ ويحدث هذا، من المنظور النقدي التقليدي، حيث تقع مملكة الشعر بصورة حقيقية. ومن ناحية أخرى، وفي شعر مؤول "كُليًّا" تأويلاً هرمسيًّا، يكسر التصنيفُ الرمـزيُّ للمعجم الشعري الاعتمادَ المتبادلَ المتناغمَ بين الحالةِ النفسيةِ والصورةِ من جهة ووسيلة نقلهما العاطفية والحسية من جهة أخرى. إن الكلمات تجازف بالظهور مثل جذور عارية، مستأصلة، تاركةً الخيال في أفضل الأحوال في حالة اندهاش. وتفتقر كلمات كهذه، وقد اجتمعت فيما نسميه "لغة شعرية"، إلى الاتصال ببعضها بعضاً كما تفتقر إلى قابلية الاختراق بالنسبة إلى القارئ. لقد فقدت هذه الكلمات كل الإسقاط-الحسي، والمطاوعة، والبُعْديِّة. وما يحققه فهم الشعر الصوفي في محتواه عبر الشرح الهرمسي هو لاهوتية للصوفية، عبارة عن مخطط تجريدي لأفكار فوق شعرية. أما الصوفية التي هي تجربة، والتي يجب أن تكون كذلك تجربة شعرية، فتفلت من هذا التشكيل للمفهوم على نحو كُليٍّ. وعلى نحو لا يختلف عن التأويل المجازي الترميزي المسيحي، والذي في تأثيره على أحداث فعلية، على حَدِّ تعبير إريك أويرباخ، "كان يبدِّد محتوى واقعها، تاركاً لها محتوى معناها وحسب"(٨٣)، فإن هذا النوع من القراءة

الرمزية نحو الشعر بدلاً من أن تكون للشعر تفرض صرامةً غير محتملة جماليًّا على كل شيء تلمسه.

أما كيف يتحوَّل "الواقع"، في سياق مسيحي موازٍ، إلى تجريدٍ عبرَ العين الوسيطة الممسوخة مجازيًّا فأمر يمكن توضيحه من خلال مقطع من كتاب عن حيوانات وأشياء أخرى *De bestiis et aliis rebus*، الذي طالما نُسِبَ إلى هوغ أوف سان فيكتور Hugh of St. Victor، وفيه وصف لحمامة لا يعطيها أكثر من شكل مركَّب للمعنى خارج عالم يحرِّر روحاً من الجسد حيث تبدو الأشياء موجودة فحسب إلى المدى الذي "تعني" فيه على نحو قَبْلِي:

لِلْحَمَامَةِ جَنَاحَانِ، تَمَاماً مِثْلَمَا للمسيحي طَرِيقَتَانِ في الحْيَاةِ، العَمَلِيَّةِ وَالتَّأَمُّلِيَّةِ. وَرِيْشُ الجْنَاحَيْنِ الأَزْرَقُ هُوَ أَفْكَارُ السَّمَاءِ؛ أي الظِّلَالُ الْمُبْهَمَةُ لِلْجَسَدِ، وَالأَلْوَانُ الْمُتَغَيِّرَةُ التي تَسْتَدَعِي بَحْراً غَيْرَ هَادِئٍ، تَرْمُزُ إلى مُحِيطِ العَاطِفَةِ الإنسانيَّةِ الذي تُبْحِرُ فيه الكَنِيسَةُ. وَلَكِن لِمَاذا يَكُونُ لِعَيْنَي الحْمَامَةِ هذا اللَّوْنُ الذَّهَبي الجْميلُ؟ لأنَّ الأَصْفَرَ، لَوْنَ الفَاكِهَةِ الناضِجَةِ، هُوَ أيضاً لَوْنُ التَّجْرِبَةِ وَالنُّضْجِ، وَالعَيْنَانِ الصَّفْرَاوَانِ لِلْحَمَامَةِ تُمَثِّلانِ النَّظَرَاتِ الْمَلِيئَةَ بالحِكْمَةِ التي تَفِيضُ بِهَا الكَنِيسَةُ عَلَى الْمُسْتَقْبَلِ. وَعلاوةً عَلَى هذا، لِلْحَمَامَةِ قَدمَانِ حَمْرَاوَانِ، وَذلكَ لأنَّ الكَنِيسَةَ تَتَحَرَّكُ عَبْرَ العالَمِ وَقَدَمَاها في دِمَاءِ الشُّهَدَاءِ(٨٤).

في ضرب مشابه من الانفصال عن الموضوع، تصبح الطواويس في شرح ابن عربي أرواح الأفعال الداخلية والخارجية التي تُحْمَلُ نحو أعلى مستوى للطموح. إنها "أرواح تلك الأفعال، وذلك لأنه ليس ثمة فعل مقبول أو طيب أو عادل حتى ينقل عبر روح جميلة أو طموح نبيل. وهذه يقارنها [الشاعر] بالطيور مادامت روحية، ويشير إليها كذلك بوصفها طواويس وذلك لتنوّع جمالها"(٨٥).

وغالباً ما تكون الفضيلة الوحيدة للإفراط هي أنه توضيحيٌّ بصورة ظاهرة. والعودةُ إلى أرض محايدة ـ حتى لو كان لها أن تكون أرضاً ذات تناسب ووضوح كلاسيكي؛

تعني بصورة لا يمكن تجنُّبها التخلّي عن بعض تلك الفصاحة التوضيحية المركّزة بإلحاح على هدف بعينه. وهكذا أيضاً، فإن العودة من ترجمان الأشواق لابن عربي إلى قصيدة ابن الفارض أشبه بمواجهة التباسات مشكلات أدبية حقيقية بعد التسامح غير الإشكالي، والمُتَجَمِّلِ لِما هو النَّموذجِيّ.

فأولاً، إن قراءة شعر ابن الفارض، في غياب شرح خاص له عليه، تسمح من الحرية التأويلية، حتى لو تحققنا من أن بعض أشكال الشفرة للتكافؤات الصوفية لَمْ تكن بعيدة عن وعي الشاعر. ومع ذلك، يجب على النقاد أن يكونوا حذرين من عدم قبول سلطة نشرة ما ذات حواشٍ وتعليقات صوفية للقصيدة فيما وراء نفس القيود، وداخل نفس الهرمية الراهنة للتهميش على نحو ما يقبلون الحضور المُتحَفِّظَ المُساعِد للشروح المعيارية على الأعمال الكلاسيكية أو على أي شعر يُؤْبَهُ له. وإحدى النشرات من هذا القبيل لديوان ابن الفارض والتي غالباً ما يشار إليها هي تلك التي تُنْسَبُ للحسن البوريني (ت ١٦١٥م) وعبدالغني النابلسي (ت ١٧٣١م)[٨٦]، اللذين يعكس شرحهما المشترك ما قد أصبح الصياغة النهائية للمفاهيم الصوفية الإسلامية منسوجةً على المعنى السطحي للغة النسيب وخارجةً منه.

وهكذا إذا نظرنا إلى البيت الأول من قصيدتنا، نعلم أن "البرق" هو "تجلي الكائن المقدَّس"؛ وأن الوادي أو "الغور" هو "الجزء الداخلي من الإنسان، والذي يوجد فيه قلب نُفِخَتْ فيه رُوحٌ قُدْسِيَّةٌ؛ وأن "البراقع (المرتفعة)" هي "الأشياء التي تهلك أمام تجلي الوجه الإلهي". وفي البيت الثاني "الغضا" هو "عالم الإمكان". وفي البيت الثالث "نشر الخزامى" هو مرة أخرى "تجلي الكائن المقدس"، في حين أن اسم المكان "حاجر"، وهو غني بإمكانات اشتقاقية (حائط، سد، ملجأ، مانع؛ وارتباطات اشتقاقية أخرى ممكنة، مثل حماية، صدر، عقل، حجر، إلخ.) مشروح بوصفه "الغياب المطلق، الاختباء"، والذي يعني بالتالي في الاصطلاحات الصوفية العربية "جوهراً مقدساً طالما أنه لا يمكن إدراكه إدراكاً مرئيّاً"[٨٧]. وأم القرى، والتي تعرف بأنها مكة، هي كذلك "قلب الغنوصي

الكامل وقد استغرقَهُ تأملُّ اللاهوت" ؛ وهلم جراً(٨٨). ومن هنا يمكن أن نقرأ إعادة سبك للأبيات الثلاثة الأولى بالمعنى الصوفي، مع إشارات شعرية ملموسة ملحقة بها (بخط مائل) على النحو التالي:

البيت الأول. هَلْ كَانَ تَجَلِّي الكائنِ المُقَدَّسِ - كَالْبَرْقِ - يُضِيءُ عُمْقَ قَلْبِي، وَقَدْ نُفِخَتْ فيهِ رُوحٌ إلهيَّةٌ - آتيَةٌ مِنْ عُمْقِ الْغَوْرِ - أَمْ أَنَّ كُلَّ مَا يُهْلِكُ اخْتَفَى في التَّجَلِّي المُضِيءِ لِلْوَجْهِ الإِلَهِي - مِثْل بَرَاقِعَ مُرْتَفِعَةٍ عَنْ وَجْهِ لَيْلَى؟(٨٩)

البيت الثاني. هَلْ كَانتْ مادةً رَهيفَةً أَصَابَهَا الحُضُورُ الإِلَهِيُّ بالتَّوَهُّجِ في ظَلامِ عَالَمِ الْمُمْكِنِ وَالذي تَأْمُرُهُ كَلِمَةُ اللهِ أَنْ يَكونَ فَيَكُون - هَلْ كَانَتْ سَلْمَى وَنارَ الغَضَا - أَمْ أَنَّ الْحُمْرَةَ، التي تَكْشِفُ عنها الشِّفاهُ الْمُنْفَرِجَةُ مُتَظَاهِرَةً بالابتسَام، حُمْرَةَ العُيونِ الباكيةِ الخائفة من الفقد المفاجئ للحضور الإلهي - أكانت بَعْدُ ابتسامَةُ سَلْمَى مِنْ خلالِ عُيونٍ دامِعَةٍ؟

البيت الثالث. أَكَانَ كَائِناً إِلَهِيًّا مُتَجَلِّياً، مُنْبَثِقاً، أَمْ كَانَ حُضُورَ الْخَفَاءِ المُطْلَقِ لِلْجَوْهَرِ الإِلَهِي كَمَا يَكْشِفُ عَنْ نَفْسِهِ في جَمَالِ أَسْمَائِهِ في مَكَّةَ، وَالتي هي قَلْبُ الغُنُّوصِي الكَامِلِ وقد اسْتَغْرَقَهُ تَأَمُّلُ اللاهُوت - أَكَانَ نَشْرَ الْخُزَامَى، أَمْ بَلْسَماً خارِجاً مِنْ حَاجِرَ، خارجاً مِنْ أُمِّ القُرَى - أَمْ كَانَ الْحُضُورَ الإِلَهِي غَيْرَ قَابِلٍ للقراءَةِ أَمامَ قُدُراتِ العَقْلِ، هُوَ الذي يَظْهَرُ للغُنُّوصِي الحقيقي فَحَسْب - نَشْراً للخارِجِ مِثْلَ عِطْرِ عَزَّةَ؟

وإذا كانت شروح الشعر العربية الفيلولوجية والتفسيرية تعاني على وجه العموم من صياغة غير شعرية بصورة جلية، وليس شرح البوريني والنابلسي استثناءً، فلا يعني هذا أن افتقارها للمعنى الشعري يجب أن يُنْسَبَ إلى البيت المشروح أو القصيدة نفسها. ولكنه يعني أنه كان ثمة اعتدال بعينه ملحوظ على نحو خارجي في المداخل النقدية الوسيطة إلى "المعنى". وهذا الاعتدال، الذي احتفظ على أيدي أجيال من الشرّاح الفيلولوجيين بنمطه المنفصل عن الوجود، وتقريباً يمكن أن نقول إنه احتفظ بأسلوبه

الخاص من مقاومة "وظيفية" للشعر، يمكن أن يكون قد انعكس عليه التناقض الظاهري الحاضر دوماً لمستويات وجود الشعر الوسيط. إن عدم الثقة النقدية الوسيطة في الشعر بوصفه ممتلكاً للمعنى بذاته، وبوصفه مُركَّبَ قِيَمٍ مع نمط جمالي من الوجود، مكتفٍ ذاتيًا، كانت قد رحَّبت ترحيباً تامًّا بكل الاتهامات الموجهة ضد الشعر بوصفه أداةً مضَلِّلة بصورة رئيسية. ولهذا بُذِلَ جهدٌ نقديٌّ كبيرٌ كي يقضي بطريقة ما على الإيهام الساحر للمظهر الخارجي للشعر، مركِّزاً بالتالي، وبحماسة مندفعة أكبر، على العناصر التي يمكن الحصول عليها بالتفكير العقلي والقابلة للاستخدام بصورة فعالة في الشعر. وقد اسْتُنْفِدَتْ طاقة نقدية كبيرة في سبيل التعريفات الدقيقة للمعنى بوصفها مجرد دلالات شكلية، وَوُجِّهَ اهتمامٌ غير قليل إلى معوِّقات كهذه بوصفها تمام العبارة (المعنى) في بيت شعر (المعنى المفيد) وإلى أشكال أخرى من الاعتماد الوظيفي المتبادل بين البلاغة والمنطق.

وفي النهاية عندما عُكِسَتْ معايير القيم الشعرية، مع ظهور الضفيرة الصوفية- الرمزية في الشعر العربي، أصبح الشعر فجأةً أداةً ناقلةً للمعنى الرمزي إلى أقصى حَدٍّ بصورة واضحة. ولكنه ظل مجرد أداة ناقلة فحسب. فلم يكن من السهل للمعنى أن يُدرِكَه الشراح الملتزمون بالتقليد الشعري بوصفه كامناً في العبارة الشعرية نفسها، أو حتى بدرجة أقل في اللغة الشكلية للبنية الشعرية. وكان المستوى الوحيد للمعنى المتاح للشراح هو النظام المركَّب شعريًّا للتكافؤات الرمزية الخارجية. ولم يكن شارح الشعر التقليدي قادراً، حتى وهو يعرف أن شعرَ الصوفية كان بصورة ما الرسالةَ نفسها، وأنه كان مسموحاً لهذا الشعر بصورة تامة أن يكون حاملاً للمعنى، على أن يخلِّصَ نفسه من المفهوم القديم للشعر بوصفه شعراً، تقرِّرُهُ في جوهرِهِ ثنائيَّةٌ بين الشكل والمعنى. ومثل هذا الشارح كان قد وَضَعَ ثقته في الشكل وَنَزَعَهَا من المعنى، في حين أن الأمر أصبح لديه الآن العكس. كما أن ثقته القديمة في الشكل لَم تكن غير متحيِّزة كذلك. لقد كان يعرف طوال الوقت أن الشكلَ مُضَلِّلٌ، وأن شعر القراءة الأولى، هو شعر القراءة

الاستطيقية، بمعنى أنه كان فقط كذباً جميلاً. ومواجهاً في الوقت الحاضر بشعر يريد بإلحاح أن يكون شِعْرَ مَعنًى، أصبح وَعْيُ هذا الشارح بوجود فجوةٍ بين الشكل والمحتوى وَعْياً أكثرَ حِدَّةً. وإذا كان الشعر في طريقة وجوده كذباً، إذن فأي معنى، أو حقيقة، اشتمل عليها كان لا بُدَّ أن تكون قابلة للانفصال أو قابلة للتجريد، لأن الحقيقة يمكن أن تتعايش فحسب مع اللا حقيقة مادامت تستطيع أن تحتفظ بانفصالها. إن فهماً كهذا للحقيقة والمعنى في الشعر الرمزي قَدَّمَ جدلاً قوي الحجة للقُطْبِيَّة التالية بين الشكل والمعنى.

لا تزالُ قراءةُ شروحِ الشعر العربي الصوفي الوسيط أقصرَ طُرُقِنا إلى هذه المسائل، والتي كان ينبغي أن تَجِدَ مكانَها بين موضوعات أساسية في النظرية الأدبية والنقد العربي فيما وراء "النوع" الضيق للشرح. وكما رأينا في حالة ابن عربي، مع ذلك، فإنه حتى الشاعر الصوفي الرمزي في تعليقه على عمله الشعري الخاص لا يتمكَّن من الإفلات من حقيقة كونه مرتبطاً بتقليد الشرح الفيلولوجي، المؤسَّس على ثنائية الشكل والمعنى، والذي يهدف إلى بناء المعنى من خلال تكافؤات فوق شعرية. وبعد أن يَتِمَّ إنجاز بناء كهذا - أو موقع أعلى - للمعنى "الحقيقي"، يتوقف الشارح–الناقد عن إبداء اهتمامه بالحضور الشكلي لـ"الكذب" الشعري نفسه. وهكذا فإن ما قد جعلَ التأويلَ الرمزيَّ ممكناً يجعلُ الخطوةَ التاليةَ إلى النقد الأدبي مستحيلةً.

بل إننا يمكن أن نحصل على وصف أوضح لهذا الوجود المفارق ظاهريًّا للشعر بوصفه زيفاً وبوصفه حاملاً للحقيقة في الوقت نفسه من التجربة الرمزية الأليجورية في شعر العصور الوسطى اللاتينية، والتي هي معاصرةٌ كليًّا لتنامي الرمزية الشعرية العربية–الإسلامية. وهكذا يجعل آلن أوف ليل Alan of Lille (ت ١٢٠٢م)، في عن نَدْبِ الطبيعة *De planctu naturae*، السيدة الطبيعة تقول عن الشعر ما يلي:

إنَّ قيثارةَ الشِّعْرِ تَضِجُّ بزَيْفٍ مُتَذَبْذِبٍ عَلَى الصَّدَفَة الحَرْفِيَّة الخارجيَّة لقَصيدةٍ مَا، لكنها داخليًّا تُعْطِي مَعنًى خَفِيًّا وَعَميقاً لأولئكَ الذينَ يَسْتَمِعُونَ. وَيَجِدُ الإنسَانُ

الذي يَقْرَأُ بِفَهْمٍ ثاقِبٍ، بَعْدَ أَنْ يَكُونَ قَدْ نَزَعَ عَنْهَا {أي القيثارَة} صَدَفَةَ الزَّيْفِ الخارجيةَ، النَّواةَ السائغةَ للحقيقةِ مَلْفُوفَةً داخلَها([٩٠]).

وهنا، أيضاً، تبدو استساغةُ "نواةِ الحقيقة" إمكانيةً فحسب على حساب نزع "القشرة الخارجية للزيف". وإذا وضعنا في حسباننا أن المتحدِّثَ هنا هو الشاعرُ نفسه - بَلْهَ أن يكون الشارح - تحققنا من المدى الذي وصل إليه "العقل الرمزي" الوسيط، على حَدِّ التعبير المناسب لبير تشنو Père Chenu([٩١])، من التحرُّر من الوعي الذاتي نظراً إلى التعارض بين الحقيقة العنيدة لوجود الشعر في محيط فكري من التخلي عن الحق الذاتي والإدراك بأن حقائق "الروح" وحقائق "القلب المبصر"، في مراوغتها وسرعة زوالها بوصفها حالات للتجربة والمعرفة، لَمْ تزل تطالبُ بقوةِ الحضورِ المادي المتشكّل في ألفاظ. وكانت محاولة استيعاب هذه الحقائق في الشعر تعني أن نؤكد التناقض الظاهري، على نحو يشبه قولهم لا يَفُلُّ الحديدَ إلا الحديدُ. لقد وقف الشاعر الوسيط، وخصوصاً شاعر "العقل الرمزي"، مواجهاً شعرَهُ المعقَّدَ على نحو متزايد في براءة مندهشة. لقد كان يراه آتياً إليه ومارًّا بجانبه مثل نَهْرٍ ما. وكان يمكن أن يشرب منه، وأن يملأ دِلاءَهُ منه أو يفرغها في البحر، ولكنه كان يعرف أن النهر خَوَّان، وأن ليس لديه تحكم حقيقي فيه وأنه، بينما يُجْرِي يديه في مائه، كان يُفْلِتُ من قبضته([٩٢]).

وعلى نَحْوٍ جِدٍّ دقيق كان يمكن للرمزية، في هذا المحيط من الغموض بالنسبة إلى الشعر، في هذه العلاقة ما قبل النفسية للحب-الكره، أن تتطوَّر، وأن تصلَ على نَحْوٍ جِدٍّ عميق، وأن تنتشر على نَحْوٍ جِدٍّ واسع مع ثِقَلٍ جِدٍّ قليل من الاهتمام النقدي العام وحتى من التعليل النظري للعملية الشعرية الإبداعية.

ومع ذلك فقد كانت هناك عملية تعليل بعينها مستمرةً. وفي حقيقة الأمر قد كانت عمليةً متلبِّثةً في الخلفية منذ أن وصف أفلاطون النقد الأدبي النظري بالتناقض الظاهري الذي يسمح للشعر بدخول عالم فكره في حين أنكر على الشعراء الحقَّ في دخول المملكة الاجتماعية من جمهوريته الفاضلة. ولقد كانت عدم ثقة أفلاطون المبرَّرة عقليًّا

في الشعر بوصفه سلاحاً يمكن أن يقع في الأيدي الخطأ، والذي كان حينئذٍ قد انتقل إلى آباء الكنيسة - مثل جيروم وأوغسطين - فقط كي يصل إلى أكمل ازدهار "نظري" له بين الشعراء اللاهوتيين المتحوِّلين إلى الأفلاطونية في أوربا المسيحية في القرن الثاني عشر(٩٣).

لكن التوكيدَ الناتجَ للغموض الشعري أخفق في أن يُؤْخَذَ في الحسبان. ومن قبيل التشويش على مستويات غير مستكشفة، كان تَطَفُّلُ الظاهرةِ الشعرية على المنطقة الهادئة من العقل والروح، أو بالأحرى من الرأي والإيمان، قد شُرِح فحسب في اتجاهٍ آخر، وسُوِّغَ أيضاً في اتجاهٍ آخر. وكانت أسهلُ طريقةٍ لفعل ذلك هي حصر النقد في مستوى شكلي من ثنائية مقدَّمة بشكل محكم، حيث الجانبُ الشعري بوصفه الشكلَ والجانبُ المفاهيمي بوصفه المحتوَى، ومن بعدها سوف تضعُ هرميةٌ قيميَّة واضحةٌ وصارمةٌ الجْانب الشعريَّ في مرتبة أدنَى مُسْتَحَقَّة. وفي هذا المُظْهَرِ تأكَّدَ الشعرُ في منفعته، وبدا التناقضُ الظاهري مُعَلَّقاً، دونَ حَلٍّ بالمرَّة.

إن التَّحَيُّزَ ضِدَّ الشِّعْرِي، وهو ما وجدناه من قبل لدى أفلاطون، هو كذلك أمرٌ واضح في القرآن الكريم، فسورة الشعراء ككل، وليست الآيات ٢٢٤-٢٢٦ فقط، هي اتهام لحاملي الرسالات الزائفة، الذين كانوا خلال تاريخ النبوات المخلِّصة خصوماً لكل رسول حقيقي. ولَمْ يحدث أن أُطْلِقَ المصطلحُ الصريحُ "الشعراء" على الخصوم إلا في بعثة النبي محمد [ﷺ] فحسب. ولهذا فالشعراء من الغاوين، وطرقهم في الإقناع "تلك الأقرب إلى أن تؤدي إلى الغواية" ذات سمات مشتركة مع الوسائل التي يستخدمها الرسل الحقيقيون. ويبدو هذا واضحاً في المواجهة بين موسى [عليه السلام] والسحرة المصريين. إذ يستخدم موسى {بأمر ربه} وسائل السحرة. والنتيجة جِدُّ بسيطة: فالإرادة الإلهية الأقوى هي التي تفوز. أما المواجهة في بعثة آخر الأنبياء فمسلَّم بها بصورة ضمنية فقط: فهي تحدث بين النبي [ﷺ] والشعراء. وهنا، أيضاً، سوف يفوز الأقوى من الخصوم، وسوف يسلِّم الشعراء في النهاية له، وعلى نحو لا يختلف عن السحرة المصريين الذين سجدوا أمام موسى (الآيات ٤٥-٤٧). وإذا كانت الوسائل المختلفة التي تشكِّل الجانب

السحري من الحِجَاجِ المقنِع في كلا الحالتين تسمح فحسب بمناظرة استعارية، فإن الاستعارة البازغة تدور مع ذلك حول الطبيعة الخاصة للفعل السحري-الشعري(٩٤).

ومع ذلك، فيمكن خلال هذا الفعل السحري-الشعري، طالما أنه زعمٌ بمعرفة طبيعة الأشياء، أن تأتي التمثيلات المزوَّدة بحقيقتها الخاصة إلى أن توجد في العقل، وهي تمثيلات افتراضية فحسب، وأشياء متخيَّلة، ولكنها مع ذلك نتاج عملية إبداعية. وإنه لمن خلال هذا الزعم يقترب هذا الفعل السحري-الشعري إلى أقصى حَدٍّ من المملكة الدينية للواقع كما أوّلَهُ الأنبياءُ إبداعيًّا في عبارات إنسانية، إذا جاز التعبير. وفي النهاية، إن الادعاء هو ادعاء بما هو حقيقي، والنِّزاع contention، هو، أيضاً، نزاع من أجل ما هو حقيقي. ويصبح النزاعُ أقلَّ تركيزاً واستهدافاً بمجرد أن يتحوَّل التعبير الديني لرؤيا الحقيقي إلى عملية صياغة مفاهيم لاهوتية، تعاونها فلسفة تعيش خارج ذاتها بوصفها منطقاً. وهنا يصل الانفصال الناتج للغة إلى الجذور. ويفقد الجدال المنطقي لاهوتيًّا الاشتراك اللغوي بينه وبين الفعل الشعري. وتأخذ كراهةُ الإبعاد الآن مكان ما كان ذات مرةٍ كراهةَ الخلاف. وعلاوة على هذا، وكما من المحتمل أن هربرت ريد يريد أن يقول، إلى المدى الذي يحتفظ فيه الشعر - وخصوصاً، خلال لغة الرمز - بقبضته الأصلية على الفعل الإبداعي للروح والخيال، فإن اللاهوت والفلسفة سوف يكونان فيما يتعلق بالشعر في العلاقة ذات الأثر الرجعي للشروح(٩٥).

لَيْسَ ثَمَّةَ إنكارٌ أنَّ فَهْماً صُوفيًّا لقصيدة ابن الفارض أمرٌ مُمْكِنٌ. وأكثر من هذا: يجب أن يسلِّمَ المرءُ بأنه دون فَهْمٍ كهذا، أو قراءةٍ كهذه، فإن ما هو حقيقي بصورة تجريبية في القصيدة سوف يَفْقِدُ بُعْدِيَّتَهُ الكاملة. فكثافة التجربة في القصيدة سوف تُضْعِفُ نَفْسَها أكثر من اللازم في الغموض الجمالي لعبارات وموضوعات جِدٍّ تقليدية. وسوف يظل أَمَلُ القصيدةِ وَعْياً، كما في المقدمة {إلى أناشيد غنائية} لوردزورث، "بالكلمات في نظام موسيقي"، من أجل أن توجَدَ وَهْيَ حُلْوَةٌ "مِنْ أجْلِ ذاتِها، عَاطفةً وَنُفوذاً"(٩٦). أو، كما في القصيدة الغنائية لدانتي، ينبغي أن تكون القصيدةُ قادرةً

على أن تقول لنا: "وَلْتَنْظُرْ عَلَى الأقَلِّ كَمْ أنَا جَمِيلَةٌ"(٩٧). ولكن البنية الشكلية المتوازنة على نحو مرهف، المتماسكة من خلال المطلب الصوفي لروح الشاعر، سوف تتوقَّفُ عن أن تكون واضحة بذاتها إلى هذا الحدّ. ولسوف تَرْتَدُّ القصيدةُ إلى كونها خليطاً مُسْهَباً من عناصر نسيبية ذات قُوَّةٍ ولكن غير مترابطة. ولهذا فمهما يحاول المرء أن يظل غير متأثر بالإبهام المفروض، المخطَّط للاهوت الصوفي وهو يبزغ من شروح القصيدة التأويلية، ومهما يحاول المرء أن ينأى بنفسه عن شرَك الصرامة المتكلِّفة للتكافؤات الصوفية المقابلة، فإن قصيدة ابن الفارض هي كذلك، إلى المدى نفسه القابل للإدراك والذي هُوَ كُلٌّ فَنِّيٌّ تامٌّ في ذاته، تسجيل لاستجابةٍ إلى نشاطاتٍ بعينها لروحٍ مصمِّمةٍ على استعادة ذاتها من خلال قفزةٍ أو إيماءةٍ متعالية. ومع ذلك، فهي، بوصفها قصيدةً، وخصوصاً بوصفها قصيدةً عربيةً نَمَتْ من خلال تقليدٍ محدَّدِ الشكلِ والجنسِ على نَحْوٍ دقيقٍ للغاية، تَفْرِضُ عَلَى نفسها قَيْدَ التحديدِ والتعبير اللفظي النمطي.

وَهَذِهِ القُيُودُ، مِنْ ثَمَّ، هي كذلك الأفق الحقيقي للرؤية الشعرية المتاحة بالمعنى الأدبي–التاريخي. وما يبقى مرَّةً أخرى، بعدَ كلِّ الاستكشافاتِ لخلفيةِ التوتراتِ القابلةِ للتحديد تاريخيًّا في اللغة الشعرية، وللصراعاتِ بين الرسالة والوسيلة، وللبُعْديَّة المعزولة للبنية الفوقية لصوفيةٍ نَقِيَّةٍ تريدُ أن تَتَسَامَى فوقَ كُلٍّ مِنَ المعنى الشعري والوسيلة الشعرية، هو القصيدة نفسها: مصقولة إمكاناً، أكثرَ تعقيداً بالتأكيد، ولكنها لا تزال القصيدَةَ نفسها. وبِهَذِهِ الصفة تعودُ بنا إلى المشكلة الرئيسة التي اهتممنا بها من البداية إلى النهاية، وإن كانت حدُودُهَا الخارجية تبدو دائماً غَنِيَّةً جدًّا في تعقيداتها. وهذه المشكلةُ بالدليلِ المتواصلِ هي الوجودُ داخلَ النوعِ الأدبي الغنائي العربي ذي العناصر البنيوية الجوهرية، وهي عناصر نموذجية أصلية وحضورها في القصيدة حضورُ رموزٍ ثابتةٍ، حاملةٍ للمعنى؛ وهي تمثل علاوة على ذلك حقيقةَ أنَّ كلَّ رَمْزٍ كهذا مُعَبَّر عنه في تكثيفاتٍ موضوعاتيةٍ جوهرية. إن النَّوَى النموذجية الأصلية تزوِّدُ الشعرَ العربي بذخيرته المشروعة الوحيدة بشكل أصيل من الإشارات الرمزية، ولكنها تقع كذلك

مغمورةً غمراً عميقاً في الشأن الشعري إلى درجة لا يمكن إدراكها إدراكاً واعياً في عصرٍ كانت أنظارُهُ مُنْصَبَّةً على أهداف نقدية أخرى.

لقد كانت هذه الرموز تشير إلى الاهتمامات الرئيسية للشعر العربي في كل عصوره وفي كل مراحل تطوره. وقد مكَّنتْ تكثيفاتُ التيماتِ التي تبلورت حول هذه الرموز النموذجية الأصلية قصيدةً ما كي تُبْنَى، وبالتالي تقدِّم تَماثلاً للحبك والتمدُّد فيما كان بصورة أساسية عبارة رمزية. وكان نسيج القصيدة هو في المقام الأول ما كان في ذهن الشرَّاح والمنظِّرين في العصور الوسطى، وما كانوا يظنون أنه يمكن أن يُشْرَحَ في اتجاه آخر بوصفه شكلاً بعد أن تَمَّ استنقاذ المعنى. إن حقيقةَ كونِ المعنى نفسه غيرَ قابلٍ للانفصال من خلال شفرة تكافؤات من المستويين الآخرين، وكونه مفهوماً وموضوعاً في النسيج الشعري، وليس عبر إعادة تفكير في أي مذهب صوفي محدَّد، وكونه، إذا انفصل اضطراراً، يمكن أن يصبح فقط شيئاً غير ما أراد الشاعر أن يقول؛ فإن هذا لم يدخل في النظرية الوسيطة للرمز بوصفه مشتقًّا من الشروح الصوفية(٩٨). إن التفسير المؤسَّس على فرض تكافؤات صوفية بصورة حرفية تفسير مضلِّل عندما يطبَّق على شعر مثل شعر ابن الفارض. وأيًّا كانت الطريقة التي تستمرُّ بها الفعالية الرمزية للمعنى فإن هذه العملية تفعل ذلك فقط بقدر ما تعتمد على النماذج الأصلية الرمزية المركزية التي تشكِّل أساس كل الشعر العربي. ولا تنتجُ التكافؤاتُ الصوفيةُ بوصفها بديلاً وحيداً لمعنى القصيدة إعادةَ سَبْكٍ لا شعرية فحسب بل لا رمزية كذلك. ولا تزال كل الطاقة الرمزية تكمن في القصيدة، وتحتاج الرمزية بوصفها تجربة إلى تلك الطاقة، ذلك لأن الرمزية دون هذه الطاقة تتحوَّل إلى مجرد نظرية لاهوتية للصوفية، عبارة عن مخطَّط مفروض من الخارج.

ولو عُدْنَا إلى قصيدة ابن الفارض مَرَّةً أخرى، لتَحَقَّقْنَا من أننا أكملنا دائرة كاملة، رجوعاً إلى المشكلات المطروحة بدايةً بقوة النفاذ الرمزية المُتَنامية للنسيب المُتَجَذِّر كلاسيكيًّا. وهذا النسيبُ، كما قد عرفنا، يتطلَّبُ، نقديًّا، تجديداً مستمرًّا من التأويل حتى وهو يجدِّد نفسه باستمرار في بوتقة الخميائي {الساحر/الشاعر} وهي بوتقة ذات

رؤية شعرية تُصَفّى من خلال التغيرات التاريخية في الحالات النفسية والانشغالات الجديدة. لقد كانت الرؤية الشعرية للصوفي ابن الفارض {رؤيا} ذات تناقضات متعارضة في مظهرها. ففيها يُقابَل في قُطْبيَّةٍ مشحونة بدرجة عالية بين جَذَلٍ مَشْبُوبٍ للتجربة الْمُقيَّدة حسيًا والحاجة إلى التسامي فوق المادة، إلى إنجاز تحرير كُلّيٍّ، إلى تَجْريدٍ للروح. وَتَناقُضٌ كهذا، غيرُ قابلٍ للتجنُّبِ في صوفيةٍ متعاليةٍ (في مقابل صوفية قائمة على تعايش المؤمن بوحدة الوجود)، يمكن أن يَجِدَ تجسيداً مناسباً على نَحْوٍ خاصٌ ودقيقٍ في نسيب كان قد أصبح مَرِناً في كُلٌ أبعاده: وهو نسيب يمكن أن يكون مقيَّداً حِسيًّا إلى درجة أن يصبح أرضِيًّا، انفعاليًّا وتأمليًّا إلى درجة أن يصبح عاطفيًّا، وهو نسيب يمكن أن يجرِّد نفسه من مملكتَيْ الحس والشعور على السواء ويفتح طرقاً إيْمَائيَّة للارتقاءات الصوفية والتوحدات المتسامية ذاتيًّا. إن البعد الرمزي الذي سمح بإيماءات كهذه ـ بكل الطرق الثلاثة، في الحقيقة ـ كانت بدايته في القصيدة، وكانت بداية القصيدة في النسيب، وكانت بداية النسيب في أشواق جدٌ قديمة. وهذا هو ما يؤكده ابن الفارض بصورة جليَّة في قصيدته، وهذا هو ما يجعل القصيدة ممكن النظر إليها نظراً نقديًّا، وحتى نظراً تأويليًّا حقًّا بالمعنى الصوفي، في إطار التقليد العظيم للأشكال الشعرية العربية وللنماذج الأصلية. وَفَهْمُ العمل الشعري الذي يتيحه هذا التقليد هو، بالمعنى المتحكِّم فيه نقديًّا، فَهْمٌ أكثر موضوعيًّا مما يتيحهُ كلُّ اللاهوت غيرُ الشخصي للشفرات والتكافؤات الصوفية. ففيه تحتفظ الكلمات بنسيجها حتى عندما تكون رموزاً شفَّافة للتساميات؛ وإذ لا يزال نسيج كهذا موجوداً، فليست ثَمَّةَ حاجة لتجاوز الثراء الداخلي الرمزي القديم للنسيب بحثاً عن شفرات ومفاتيح خارجية. فالمرشدُ إلى كلِّ شكلٍ شعريٍّ حيٍّ والمفتاح إليه يَكْمُنانِ في ذاته، ولا يزال النسيب حيًّا في قصيدة ابن الفارض. وفي الحقيقة، فإن النسيب، داخل المنطق التاريخي لعملية تطوره الكلية بوصفه ذخيرةً من الرموز، وفي شفَّافيَّتِهِ translucency الحاضرة قد تطوَّر إلى أعلى شكل من الحياة أو من مقياس الكفاءة الشعرية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، وصلَ النسيبُ إلى الحدود الخارجية لتطوُّرٍ كانَ قد وَصَلَ إلى مَداهُ الكامل.

هوامش الفصل الثاني

١ـ ولكن حتى المتنبي كان قادراً على أن يقول بعضاً من أجمل قطع النسيب "البدوي". انظر بداية القسم الثاني من الفصل الخامس من هذا الكتاب.

٢ـ الترجمة الإنجليزية لهاري يوشوا ليون H. J. Leon : في *Pastoral Elegy: An Anthology* (**المرثية الرعوية: مختارات**)، تحقيق، ومقدمة، وتعليق، وهوامش لتوماس بيرين هاريسون، الابن Th. P. Harrison [أوستن: مطبعة جامعة تكساس، ١٩٣٩م]، ص٩٦. {النص الوارد في المتن بالإيطالية وقد أورد المؤلف ترجمة إنجليزية في الهامش، وهي التي ترجمناها إلى العربية في المتن. أما سنازارو فهو شاعر إيطالي اسمه الأول ياكوبو. وسوف يذكر في الكتاب غير مرة، وقد كتب في نابلي عمله بعنوان **أركاديا** (١٥٠١-١٥٠٤م) وهو عمل يجمع بين الشعر الرعوي والشعر النثري وقد أثَّر في كثير من المؤلفين الأوربيين ـ المترجم}.

٣ـ أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، تحقيق مصطفى حجازي (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٨م)، ص٣-٤. {من الطريف أن نشير هنا، على سبيل التداخل النقدي، إذا جاز التعبير، مع المؤلف إلى أن أسامة بن منقذ يشير في المنازل والديار وفي ديوانه نفسه إلى حكايات تتضمن شعراً وأمثلة شعرية. تتصل بكتابة الشعر على حيطان مسجد أو سور مدينة أو بوابة قصر، وقد مارس ابن منقذ، منذ أول جملة في أول فصل من كتابه، هذه العملية بنفسه على نحو باهر يؤيد اتجاه المؤلف في هذا القسم من الكتاب الراهن، انظر **المنازل والديار**، ط٢، (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م، ص٦، وص٢٩٨، **وديوان أسامة بن منقذ**، ط٢، تحقيق وتقديم أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م)، ص٣٢٨، و٣٣١، وص٣٣٢. وقد أوردنا هذه المواضع وغيرها في فقرة موجزة عن الموضوع بعنوان "كتابة الشعر على الحيطان" في كتابنا الذي يصدر قريباً بعنوان **شعرية الكتابة ثقافة القراءة** ـ المترجم}.

٤ـ السابق، ص٣٠٧. {ذكر المؤلف البيت الأول فقط في الملحق العربي، ص٢٠٨، مع أنه أورد ترجمة إنجليزية للأبيات الستة المثبتة في المتن. وهي موجودة في **المنازل والديار** كما أوردها المؤلف، كما أنها وردت في **ديوان أسامة بن منقذ**، ص١٢٠ـ المترجم}.

٥ـ أبو العلاء المعري، **شرح سقط الزند** (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٧م)، الكتاب الثاني، مج٣، ص٩٧٤. والبيت المذكور هو البيت الخامس من مرثية طويلة (٦٤ بيتاً) تعدُّ من أفضل القصائد الرثائية في الأدب العربي (على سبيل المثال، عند طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط٥ [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م]، ص٢١٣-٢١٤.

٦ـ أورد أسامة بن منقذ البيتين الرابع والخامس فحسب (**المنازل والديار**، ص٨). أما بالنسبة إلى البيت الأول وللقصيدة كلها، انظر البحتري، **ديوانه**، مج٢، ص٩٥٩-٩٦١. ومع ذلك، فإننا نجد في هذه الطبعة، بدلاً من "منایاهم" في البيت الرابع، "مطاياهم"، وهي قراءة نادرة مقارنةً بالقراءة الأولى.

٧ـ امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١١٤ . {وعن بعض الإشارات المفيدة إلى مسألة الشعراء الأوائل، وهي إشارات تربط بين امرئ القيس ومهلهل بن ربيعة من ناحية وامرئ القيس وابن حذام من ناحية أخرى، نقلاً عن أقوال للجاحظ والشنتمري وابن سلام الجمحي، انظر عادل الفريجات، **الشعراء الجاهليون الأوائل**، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٤م، ص٤٥، وص٥٤، وص٥٩ ـ المترجم} .

٨ـ ابن سلام الجمحي (**طبقات فحول الشعراء**، ط٢، تحقيق محمود محمد شاكر [القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤م]، مج١، ص٣٩) هو المصدر الأول الذي اقتبس هذا البيت لامرئ القيس وعلّق عليه. ويعطينا حسين عطوان مسحاً شاملاً ومفصّلاً، ولكن في النهاية ليس مثمراً تماماً، عن مشكلة ابن حِذام أو حَذام أو خذام، إلخ. في كتابه **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص٧٣-٧٨. ومع ذلك فالمُهم هو حقيقة أن شاعراً مثل المتنبي، بعد امرئ القيس بقرون، سوف يَصِلُ، في واحد من أفضل مقدمات النسيب لديه، بين ذلك الشاعر الذي يلفُّه الضباب سلف امرئ القيس وبين ذكرى "شهيد الحب العذري"، عروة بن حزام، وهذا الشاعر نفسه ليس مؤكد الوجود تاريخيًّا إلا على نحو ضعيف، وهكذا يحوِّل المتنبي كلا التقليدين إلى تجسيد مركَّب مشروع رمزيًّا من الأسى الشعري، والذي تُستَوْعَبُ دموعه في كل السحب الممطرة التي تَمرُّ (أو سوف تَمرُّ) على أطلال مهجورة، متحوِّلة داخليًّا تحوُّلاً خالصاً (المتنبي، **ديوانه**، مج٢، ص٢٦٩):

وَكَأنَّ كُلَّ سَحَابةٍ وَقَفَتْ بِهَا   تَبْكِي بعَيْنَيْ عُرْوَةَ بنِ حِزامِ

٩ـ أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني** (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م) (صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب)، مج٥، ص٥٦-٥٧.

١٠ـ السابق، مج١، ص١١٦. ويبدو أن هناك جوًّا نقديًّا تجديديًّا خاصًّا كان يتطوَّر في الحقبة الأموية، وكان الفرزدق هو المتحدِّث باسمه. وهكذا فإن موافقته على بديل النسيب الذي تدَّمه عمر بن أبي ربيعة لها نظير قريب في موافقته على النسيب التقليدي كونه مستبدلاً بتعبير مكرَّس لبيت بني هاشم على نحو ما اقترحه الكميت في قصيدته الهاشمية التي مطلعها:

طَرِبْتُ وما شوْقاً إلى البيضِ أَطْرَبُ   وَلا لَعِبًا مِنِّي وَذُو الشوْقِ يَلْعَبُ

وَلَمْ تُلْهِنِي دارٌ ولا رَسْمُ منْزِلٍ   وَلَمْ يَتَطَرَّبْنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ

ويقال إن الفرزدق عندما سمع هذه القصيدة ـ مطلعها على الأقل ـ قال للكميت: "قَدْ طَرِبْتَ إلى شَيْءٍ مَا طَرِبَ إلَيْه أحَدٌ قَبْلَكَ. فَأمَّا نَحْنُ فَمَا نَطْرَبُ وَلا طَربَ مَنْ كَانَ قَبْلَنَا إلا إلى مَا تَرَكْتَ أنْتَ الطَّرَبَ إلَيْه". ثم أطلق عليه الشهادة التقليدية من انه "أشعر الشعراء الماضين والحاضرين" (محمد الخضري، محقِّق، **مهذَّب الأغاني** [القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٢٥م]، مج٥، ص٢٠٧-٢٠٨؛ وانظر كذلك زكي مبارك، **المدائح النبوية في الأدب العربي** [القاهرة: دار الشعب، د. ت]، ص٨٨).

١١ـ لا تظهر القصيدة كلها في **الأغاني**. انظر عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م)، ص٢٩٣-٢٩٤.

١٢- ويمكن ان نلحظ تناولاً رشيقاً وحيويًّا مشابهاً عند شاعر غزل أموي آخر، هو وضّاح اليمن. إن المصادفة التاريخية لاستخدام هذه الحيلة على يد كلا الشاعرين ذات دلالة. وثمة قطعتان غزليتان تقومان على الحوار على نحو خاص ومؤثر لوضّاح اليمن في الأصفهاني، **الأغاني**، مج٨، ص٢١٦-٢١٧. {انظر كذلك **ديوان وضاح اليمن** وبذيله كتاب "**مأساة الشاعر وضّاح**"، تاليف محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات، جمعه وقدَّم له وشرحه محمد خير البقاعي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م، ص٤٦-٤٨، وص٤٩-٥٠ - المترجم}. أما أوضح الأمثلة على الغزل في حوار فنجدها عند شاعر يعبر بين الحقبتين الأموية والعباسية، هو بشار بن برد. إنه أمر لا يمكن إنكاره ان هذا النمط من القصائد كان تجديداً شكليًّا مهمًّا. وثمة نظرة أكثر شمولية إلى ظاهرة الأسلوب العربي {للشعر} في حوار، وهي لن تقودنا، مع ذلك، إلى شعر الحب ولكن إلى موضوعة "العاذلة" العتيقة المستوعبة في القصيدة، بما فيها من حوار مميَّز بين الشاعر ومحاورته الأنثى. ونغمة هذا الحوار مختلفة على نحو مفهوم عن نغمة حوار الغزل. فهي نغمة تأنيب، وسخرية، وألفة عائلية مادية في مقابل الحماسة الفروسية، وهي في النهاية نغمة مواقف عقلية لا تختلف في نغماتها الخاصة عن مذهب الرواقية والأبيقورية. ومع ذلك، فإن أوضح مظاهر صاحب الموقف الضدي شكليًّا في حوار "العاذلة" هو أنه عن حوار رجل إلى امرأة. وهذا يمهده من ثم لتكييفه النموذجي وتحوله الأسلوبي إلى الغزل.

١٣- أناقش هذه المشكلة بصورة أكثر اكتمالاً في مقالتي "سينية أحمد شوقي"، ص١٦-١٧.

١٤- من أجل مراجعة مفصَّلة عن "رواد" هذا الاتجاه والذي بلغ ذروته عند أبي نواس، انظر محمد مصطفى هدَّارة، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، ط٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص١٥٠-١٥٧.

١٥- أبو نواس الحسن بن هانئ، **ديوانه**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٣م)، ص٥٧.

١٦- السابق، ص٣٧.

١٧- جوتْهُولد إفرايم لسنْج G. E. Lessing، **ناثان الحكيم** ***Nathan der Weise*** (شتوتجارت: فيليب ريكلام الابن، ١٩٧٥م) ص١٠٠ (IV 4). {والعمل المشار إليه هنا هو المسرحية الأخيرة للسنج (١٧٢٩-١٧٨١م) وقد كتبها (١٧٧٩م) وتعد شهادته عن التسامح الديني. ولسنج كاتب مسرحي، وناقد وفيلسوف ألماني. ساعد على تحرير الكتابة الألمانية من التأثيرات الفرنسية النيو كلاسيكية، وحوَّل اهتمام الكتاب الألمان إلى الأدب الإنجليزي. وفي مقالته الشهيرة لأوكون (١٧٦٦م) ناقش لسنج العلاقة بين الشعر والرسم. وتعد هذه المقالة أساسية بالنسبة إلى الأفكار الكلاسيكية الألمانية عن الجمال - المترجم}.

١٨- من أجل الاطلاع على مناقشة لهذا النمط القصير من النسيب كما يظهر في الشعر الجاهلي وكما يقلِّده حمَّاد الراوية، انظر ياكوبي، **دراسات عن شعرية القصيدة العربية القديمة**، ص٧-١٨.

١٩ـ[حسان بن ثابت]، **شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، تنقيح عبد الرحمن البرقوقي (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م)، ص١١ (ومن الآن فصاعداً، حسان بن ثابت، **ديوانه** [١٩٢٩م]).

٢٠ـالسابق، ص٢٥٣-٢٥٤.

٢١ـ{طيبة هي يثرب} مدينة النبي [ﷺ]، المعروفة بالمدينة {المنوَّرة}.

٢٢ـحسان بن ثابت، **ديوانه** (١٩٢٩م)، ص٨٩.

٢٣ـ "بَلاط" هي منطقة في المدينة بين المسجد {النبوي} والسوق. و"غَرْقَد" هي المقبرة القديمة في المدينة.

٢٤ـواحدة من المواضع الثلاثة المقدسة لرمي الجمرات {في مِنًى}.

٢٥ـالسابق، ص ٩٤-٩٥.

٢٦ـعندما نتتبع تطور هذا التنوع الخاص لقصيدة الرثاء حتى الحقبة العباسية، فسوف نتحقق من كيف يدين شاعر مثل دعبل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٤هـ/ ٨٥٩م أو ٢٤٦هـ/ ٨٦٠م) لحسان بن ثابت. وعلى نحو خاص، تُعَدُّ التائية الكبرى للخزاعي، والتي تتغنى بمجد بيت عَليٍّ وآلامه، مثالاً للتطور الشكلي والرمزي وفي الوقت نفسه للاحتفاظ بنوع أدبي. انظر دعبل بن علي الخزاعي، **شعره**، تحقيق عبد الكريم الأشتر (دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤م)، ص٧١-٧٧.

٢٧ـ[غيلان بن عقبة] ذو الرمة، **ديوانه**، ط٢ (دمشق: المكتبة الإسلامية للطبع والنشر، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م)، ص١٨٢، القصيدة ١٧، وص٥٨٧، القصيدة ٦٧. انظر مناقشة هذا الجانب من شعر ذي الرمة في شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ط٢ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م)، ص٢٦٨. {وانظر القصائد التي أشار إليها المؤلف في نشرة عبد القدوس أبو صالح لديوان ذي الرمة، ط٣، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م، ج٢، ص١٣٥٥، وج٣، ص١٧٥١، وج٣، ص١٤٥١، وص١٤٥٣ ـ المترجم}.

٢٨ـأبو نواس، **ديوانه**، ص٣. وثمة ترجمة إنجليزية للأبيات الستة الأولى من القصيدة في رينولد أ. نيكلسون، **ترجمات للشعر والنثر الشرقيين** (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٢٢م)، ص٣١. وثمة ترجمة ألمانية للقصيدة كلها (٢٥ بيتاً) في ألفرد فون كريمر، **ديوان أبي نواس: من أكبر شعراء العرب الغنائيين** (فيينا. و. بروميلر، ١٨٥٥م)، ص٢٦-٣١. انظر كذلك أدناه، الفصل الخامس، في هامش ٦١، {...، حيث يذكر المؤلف الأبيات الخمسة الأولى بالإنجليزية، ولكننا سوف نورد النص العربي بطبيعة الحال ـ المترجم}.

٢٩ـالأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٨٨، البيت ٤٨.

٣٠ـإن فهمنا لمصطلح "بلاطي" ينسجم طوال الوقت مع ما يفهمه سي. س. لويس من الشعر المنشد في أجواء احتفالية بعينها، مثل مهرجان شعري أو منتدى شعري. وشعر كهذا هو كذلك" شعر عن النبلاء، مصنوع من *أجل النبلاء*، ومنشد أحياناً، من قبل نبلاء" (التأكيد بالخط المائل من صنعي). انظر لويس، مقدمة

للفردوس المفقود، ص١٦، وص ١٩.

٣١ـ حسان بن ثابت، **ديوانه** (١٩٢٩)، ص٢٣٤-٢٣٥.

٣٢ـ النسيب مقتبس في **المنازل والديار** لأسامة بن منقذ، ص٢٨٣-٢٨٤، حيث يستمر لأربعة أبيات إضافية.

٣٣ـ قدمت هذه المناقشة عن قصيدة أبي العتاهية في الاجتماع السنوي لمركز البحوث الأمريكي في مصر (مدينة نيويورك، أبريل ١٩٨٥م)، تحت عنوان "المشهد الرثائي في القصيدة العربية الكلاسيكية المتأخرة". وبعد أن أكملت مخطوطة هذا الكتاب، وقعت تحت نظري مقالة عن هذه القصيدة لمايكل زويتلر. وعلى الرغم من أنها تغطي بعض جوانب من الموضوع نفسه، فإنها مع ذلك مهتمة بجوانب من الإشارة غير المباشرة والتي لَمْ يكن في نيتي أن أتجه إليها، وذلك كي لا أشتت تركيزي المركزي الشكلي-الرمزي. ومع ذلك، أعدّ من قبيل الفائدة المضافة فكرة زويتلر عن أن الإشارة إلى الخليفة الهادي في البيت الختامي من القصيدة بوصفه "كبيرًا" يمكن أن تكون إشارة قرآنية الأساس إلى موسى، وهو كذلك الاسم المعطى للهادي. وتلقي إشارة كهذه الضوء على السياسة المعقدة لتوالي الخلافة بين هارون الرشيد والهادي. انظر مايكل زويتلر، "شعرية الإشارة في قصيدة أبي العتاهية في مدح الهادي"، **أدبيات**، ن. س. ٣، رقم ١ (١٩٨٩م): ص١-٢٩.

٣٤ـ الأصفهاني، **الأغاني**، مج٤، ص٦٠-٦٢. في السطر ٩، اخترت قراءة أ. ج. اربري لكلمة "الدقيق" بدلاً من "الدفين". انظر لأربري **الشعر العربي: مدخل للطلاب** (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٦٥م)، ص٤٩.

٣٥ـ أ. ريتشارد تيرنر، **رؤية المنظر الطبيعي في إيطاليا في عصر النهضة** (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٦م)، ص١٦١.

٣٦ـ عن الخمر ورموز الفردوس الأخرى، انظر سوزان بينكيني ستيتكيفيتش، "السكر والخلود: الخمر والصورة الشعرية المرتبطة بها في حديقة المعري"، في فدوى مالطي-دوجلاس، محررة، **حجّات نقدية: دراسات في التقليد الأدبي العربي، في أدب الشرق والغرب** ٢٥ (١٩٨٩م): ص ٢٩-٤٨.

٣٧ـ انظر {للورد} بايرون **حَجُّ تشايلد هارولد**، كانتو {أي قسم} ٤، السطور ٣٠٧-٣١١.

٣٨ـ تتجه عبارة البيت الختامي في القصيدة نحو النسبة القرآنية للنضج والحكمة إلى عيسى المسيح [عليه السلام] في حين كان لا يزال في المهد (سورة آل عمران، الآية ٤٦، وسورة المائدة، الآية ١١٠).

٣٩ـ عبّر عالم الآثار العراقي عبد الستار العزاوي، والذي قام باكتشافات أثرية مكثفة في منطقة الكوفة والحيرة، في محادثة مفصّلة معي عن شكوك جادة حول احتمال وجود أي بناء بحجم يقترب من حجم الخورنق الأسطوري في الجوار المباشر للحيرة القديمة. وهو يرى أن الحيرة نفسها، بوصفها مستوطنة "مدنيّة"، لا تزال لغزا محيرا بصورة عالية وخصوصا فيما يتصل بالحجم الصغير لأبنيتها السابقة، ناهيك عن ذكر الخورنق

الافتراضي في نظر العزاوي. ولَمْ يَجِد العزاوي، في أثناء العمل في الحفريات الأثرية لطريق الحج القديمة من الكوفة، أي دليل يؤيد أي تقارير يقال إنها تاريخية عن تاريخية الخورنق (طريق الحج القديم: درب زبيدة ـ محطة أم القرون"، سومر ٤٤ [١٩٨٥-١٩٨٦م]: ص ١٩٩-٢١٣).

ويقدِّم لنا نصٌّ مهم عن وضع الحيرة في أثناء اضطهاد الأمويين الأخيرين صورة عن "مدينة أشباح" والتي يمكن أن يختارها لاجئ للاختباء، لاجئ مثل إبراهيم بن سليمان بن عبد الملك، الذي اضطر، غير عارف أي أحد في الجوار، في الكوفة، على سبيل المثال، إلى البحث عن مخبأ في أطلال الحيرة. ويخبرنا النص أن "المدينة" تواجه الصحراء مباشرة؛ ولكنه يخبرنا كذلك أن بعضاً من أبنيتها على الأقل لا يزال مسقوفاً يمكن الاختباء بها والنظر من فوقها على الريف "المُعادي". انظر أسامة بن منقذ، **لباب الأدب**، تحقيق أحمد صقر (القاهرة: دار الكتب السلفية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م)، ص١٢٨.

٤٠ـ من أجل مناقشة دلالة معبد شيز ومعبد ***khvarne*** بوصفهما رمزين للملكية الإيرانية، انظر لارس-إيفار رينجبوم، **معبد البلورة {المسحورة} والجنة** ***Graltempel und Paradies*****: العلاقات بين إيران وأوربا في العصر الوسيط** (ستكهولم: ڤالستروم وڤيدستراند، ١٩٥١م)، وخصوصاً ص٨٦ وما بعدها، و١١٢ وما بعدها، وص٢١٨-٢٢٩.

٤١ـ وبعيداً عن التناول غير المرضي تماماً على يد ماسينيون لتاريخية الخورنق واشتقاقيته في كلٍّ من طَبْعَتَيْ **دائرة المعارف الإسلامية** (على سبيل المثال، "الطبعة القديمة"، مج١، ص٥٨٥)، ثمة مناقشات مطوَّلة ومتعددة الأوجه لـ ***khvarne*** على يد لارس-إيفار رينجبوم في **معبد البلورة {المسحورة} والجنة**؛ وعلى يد هـ. و. بيلي في **مشكلات زرادشتية في كتب القرن التاسع: محاضرات راتانباي كاتراك** (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٧١م)، وخصوصاً المقدمة والفصلين الأول والثاني. وعن الخورنق، انظر معجماً فارسياً لمحمد معين ***Farhang-e Farsi*** (طهران: منشورات أمير كبير، ١٩٦٦م)، مج١ (من القاموس)؛ مج٥ (دائرة المعارف) تعطي كلمة ***khavarnaq*** بوصفها الكلمة المعربة لكلمة ***oxran-gáh*** أو ***xoran- gah*** ولا بد أن فهم نظامي الاشتقاقي للخورنق مشتق من الطريقة التي وردت بها في عمله ***Haft Paykar***. وإنني لَمُمْتَنٌّ لتلميذي فرانكلين لويس لمساعدته المعجمية الفارسية الخبيرة. {ذكر لي بعض أساتذة اللغة الفارسية أن "خورنق" تأتي من الكلمة الفارسية "خردن گاه"، أي بمعنى صالة المأدبة الملكية. وأن معنى "سدير" في الفارسية هو أديرة ثلاثة أو أقبية ثلاثة في قصر ما، مثل الحرملك والسلاملك ـ المترجم}.

٤٢ـ تظهر الرواية الكاملة لقصيدة المُنَخَّل اليشكري في **الأصمعيات**، ص٥٨-٦١، القصيدة ٤١. وفيها يقع موتيف الخورنق ببراعة في "ختام" منجز إنجازاً حسناً، واعٍ بشكله على نحو كامل. ومع ذلك، فإن هذا المدخل إلى وصف القصيدة هو تقريباً "مبتكر" أكثر مما ينبغي بالنسبة إلى قصيدة مبكرة. انظر مناقشة لرواية أبي تمام في الحماسة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**، ص٣٠٧-٣١١.

٤٣ـ قصيدة الأسود بن يعفر النهشلي هي رقم ٤٤ في **المفضليات** (ليال)، ص٤٤٩، البيت ٩ . انظر كذلك ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، مج١، ص٤٤؛ وديوان الشاعر، تحقيق نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة الجمهورية، ١٩٧٠م)، ص٢٦-٢٨؛ **والشرح الوسيط لكتاب فن الشعر لأرسطو** لابن رشد، ترجمة تشارلس باترورث (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٦م)، ص١٣٥ .

٤٤ـ طرفة بن العبد، **ديوانه**، تحقيق دُريَّة الخطيب ولطفي الصقَّال (دمشق: مطبعة دار الكتاب، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)، ص١٥٣ .

٤٥ـ انظر شرح معلقة طرفة في الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٢٣ .

٤٦ـ السابق، ص١١٨ (جزء من شرح الأنباري لمعلقة طرفة) .

٤٧ـ لويس شيخو، **كتاب شعراء النصرانية**، ط٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧م)، مج١، ص٤٤٢-٤٤٣ .

٤٨ـ الأعشى، **ديوانه**، ص١١٧ .

٤٩ـ الشيء المثير في هذه الحالة هو أن ابن رشد يفترض أن الخورنق والسدير في زمن ذلك الشاعر الجاهلي كانا من بقايا "ممالك قديمة" . ويغلب البحث عن وصف ***ubi sunt*** بوضوح هنا على أي حاجة إلى التفكير بصورة تاريخية (**الشرح الوسيط لكتاب فن الشعر لأرسطو** لابن رشد، ص١٣٥) .

٥٠ـ يرى علماء المصريات أن اسم مجمع معبد الكرنك ليس مصريّاً قديماً . ومع ذلك، فمن الخطأ أن نطمئن، كما يفعل كونتز **Kuentz**، إلى تقريب دلالي غير متجذر اشتقاقيّاً وبلا معنى رمزيًّا، وأن نرتاح إلى أنَّ الكرنك هو مجرد "مصطلح عربي قديم" لقرية محصنة . انظر **معجم المصريات**، تحرير ولفجانغ هيلك وإيبرهارد أوتو (فيسبادن: أوتو هاراسوتس، ١٩٧٥-١٩٨٦م)، مج٣، ص٣٤١، مع الإشارة إلى بول بارك، متبعاً تشارلس كونتز، **أعمال المؤتمر الدولي للطوبونيما والأنثروبونيما في يوليو ١٩٤٩م في بروكسل**، (١٩٥١م)، ص٢٩٣ . أدين بإشارتي هنا إلى المدخل اللغوي في معجم المصريات إلى البروفسير إدوارد ف . ونت **Wente** . أما مدخل "الخورنق" لدى الجغرافي شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبدالله الحموي في **معجم البلدان** (بيروت: دار صادر / دار بيروت: ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م)، مج٣، ص٤٠١-٤٠٤، فليس معيناً تماماً وغير متصل بالكرنك (على الرغم من أن المرء ينبغي أن يكون قادراً على استخلاص بعض الإشارات الرمزية بطريقة عامة جداً {من كلام ياقوت}) .

٥١ـ النسخة العذرية من الموتيف نفسه تأتي من القصيدة الشهيرة باسم المؤنسة لمجنون ليلى :

وأخْـرُجُ مِـن بَيْـنِ البُيُوتِ لَعَلّني ⁂ أُحَدِّثُ عنكِ النفسَ بالليلِ خاليَا

انظر مجنون ليلى، **قيس بن الملوح المجنون وديوانه**، تحقيق شوقية إينالجق **Sh. Inaljiq** (أنقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧م)، ص٨٤ . ويخبرنا ابن رشيق شيئاً عن ذي الرمة، يعطي دعماً نظريّاً إلى شهادة شعرية تقوم بنفسها على نحو تام في ظروف أخرى . فمن الواضح أن الشاعر مارس العزلة

الشعرية من أجل أغراض إبداعية. ومع ذلك، فمن الشيق بصورة كافية أن معظم هذه الشهادات الشعرية التي يعرض لها ابن رشيق تهتم بالعزلة بوصفها عادة إبداعية تعود إلى الحقبة الأموية (انظر العمدة، مج١، ص٢٠٦–٢٠٧).

٥٢ـ ذو الرمة، **ديوانه**، ص٧٠٦.

٥٣ـ الشريف الرضي، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، مج١، ص١٨١. ومع ذلك، ثمة رمزية تراجيدية قديمة متصلة بفكرة "النظر إلى الخلف"، من مثل قصة زوجة لوط، {التي، حسب **التوراة**، تكوين ١٩: ٢٦، عصت الأوامر والتفتت وراءها لتنظر إلى حطام المدن فتحولت إلى عمود من ملح عقاباً لفضولها وعصيانها}، ومن مثل قصة أورفيوس ويوريديس، {حيث ذهب أورفيوس، الموسيقي الساحر بموسيقاه في الأساطير الإغريقية والرومانية، لإنقاذ زوجته يوريديس من عالم الموت السفلي. وقد سُمِحَ له بأخذ زوجته إلى الأرض على ألا يلتفت إليها وراءه قبل الأوان. وقد فعل فاختفت في الحال ـ المترجم}. وقد كانت أخطار النظر إلى الخلف كذلك جزءاً من التراث العربي. وهكذا نقرأ في مصدر من القرن الخامس عشر: "وأما الالتفات: فكانوا يزعمون أن من خرج في سفر، والتفت وراءه لَم يَتِمَّ سفرُه؛ فإن التفت تطيروا له" (محمد بن أحمد الخطيب الإبشيهي، **المُسْتطرف منْ كُلّ فنّ مُسْتَظْرف** [القاهرة: بولاق، ١٢٦٨هـ]، مج٢، ص٩٠–٩١). {وقد أوردنا النص العربي من طبعة **المستطرف** بتحقيق إبراهيم صالح، بيروت: دار صادر، ١٩٩٩م، مج٢، ص٣٨٧ ـ المترجم}.

٥٤ـ مقتبس من أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، ص٢١٩. وقول الشاعر "وَهذا مُقيمٌ سار عَنْ جسْمه القلْبُ" يعني كذلك أن الشاعر يرى نفسه "مستودَعاً في قبره"، والذي يشير كذلك إلى المعنى الشعري العتيق لـ"مقيم". و"الشط" {تعني هنا "شط البحر أو النهر" و{قد تعني كذلك اسم مكان}؛ أي قرية باليمامة، كما جاء في هامش محقق **المنازل والديار** ـ المترجم}.

٥٥ـ الشريف الرضي، مج٢، **ديوانه**، ص١٠٧. واستعارة الشاعر الرعوية "مَرْعَى القَلْب" ليست غير شائعة في الشعر العربي. فيقتبس أسامة بن منقذ بعض الأبيات الملائمة في هذا السياق لأبي الحسن التهامي (**المنازل والديار**)، ص ٢٢٠؛ {يقول التهامي في البيت الأول من أبيات لَمْ يجدها المحقق في ديوان التهامي:

أستودعُ اللهَ في أرضِ الحجاز رَشا　　　في روْضَة القَلْب مَأْوَاهُ وَمَرْتَعُهُ

ومن الواضح أن الأبيات من قصيدة في معارضة عينية ابن زريق الكاتب، كما يقول المحقق في هامشه ـ المترجم}.

٥٦ـ اخترت أن أقتبس هذا البيت كما يظهر في **المنازل والديار** (ص٣٤٢). راجع مهيار الديلمي، **ديوانه** (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٣٠م)، مج٣، ص٣٢٧، ج٤، حيث يرد بدلاً من "حُكْم الْهوى" عبارة "حفْظ الْهوَى". {وعن "الوردة" و"روايتها" انظر هامشاً للمترجم إثر هامش المؤلف رقم ١٤ من الفصل الرابع أدناه – المترجم}.

٥٧- إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة الأندلسي، **ديوانه** (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٦٠م)، ص٢٣٧.
ومما له مغزى تأويلي أن عبارة ابن خفاجة "وَالْهَوَى يَبْعَثُ الْهَوَى" عبارة "رعوية" وأشبه بالأنشودة الرعوية ينبغي أن تكون في الحقيقة استعارة مباشرة وواعية من بيت ورد في مرثية متمِّم بن نويرة والتي أنشأها ذلك الشاعر المخضرم في وفاة أخيه مالك. وفي البيت يجيب الشاعر على لوم رفيق سفره ذرفه دموعاً غزيرة على كل قبر يقف عليه:

فَقُلتُ لَهُ إنَّ الشَّجا يَبْعَثُ الشَّجا ... فدعْني فهذا كُلُّهُ قَبْرُ مالِك

انظر أبا تمام، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة: لجنة والتأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٢م)، مج٢، ص٧٩٧-٧٩٨، القصيدة ٢٦٥. وتلحظ الدائرية في الاستخدام الشعري لموتيفات الحب-الرثائي والعاطفة المأساوية والأسى والاحتجاج وموتيف رفيق السفر المواسي - مرة أخرى سواء في النسيب وفي تلك المرثية المبكرة الخاصة. انظر كذلك مناقشة مرثية متمم بن نويرة في س. ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**، ص٣١٩-٣٢٠. وقد نحتاج هنا كذلك أن نتحوَّل إلى استحضار المتنبي لـ "شهيد الحب" العذري عروة بن حزام (انظر الهامش ٨ من هذا الفصل). وعلاوة على هذا، فلو كانت الأسطورة العامة عن المجنون مسئولة عن شيوع شعبية دين الحب في زمن ابن خفاجة، فإن موتيفاً موازياً قريباً يعطينا إياه جميل، محب بثينة:

وحنَّتْ قَلُوصي فاسْتَمعْتُ لسجْرِها ... برمْلة لُدٍّ وهْيَ مثْننَّةٌ تَحْبُو

انظر جميل بن معمر العذري، **ديوان جميل بثينة** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م)، ص١٦.

والحالة السابقة الموضوعاتية للمجنون المشوق هي الأسطورة الصقلية عن الراعي دافنيس **Daphnis**، {ابن هرمس وإحدى الحوريات}، تلميذ بان **Pan** ومؤسس الشعر الرعوي. {تشير بعض المصادر إلى أن بان، ويصوَّر على هيئة نصف إنسان ونصف ماعز، هو إله الغابات والمراعي في الميثولوجيا الإغريقية، وكان حامي الرعاة وقطعانهم. بدأت عبادته في أركاديا، وكان أبوه، هرمس، مرتبطاً كذلك بأركاديا - المترجم}. وعلى نحو عذري كليًا، يموت دافنيس في عفة موعودة حبًّا في الحورية زينه **Xenea**. وتتشوق كل الطبيعة، الحية وغير الحية، معه ثم تنوح عليه. وكان هذا، بما هو أكثر الروايات المثالية للأسطورة، مخلَّداً شعريًا على يد ثيوقريطس **Theocritus** {عاش في القرن الثاني ق. م، وقد أسَّس الشعر الرعوي الإغريقي، وله تأثير على فيرجيل، وتأثر بالشاعر السكندري وأحد أمناء مكتبة الإسكندرية، كاليماخوس، الذي كان يدعو إلى القصيدة القصيرة المصقولة بدرجة عالية - المترجم}:

وسوف يغنّي تيتيروس **Tityrus**، إلى جانبي، أغنياتٍ
عنْ دافنيس وَحُبِّه لزينه؛
وعنْ نُكاء التلال المحيطة

وَعَنْ أَشْجَارِ السنديانِ التي تُغَنّي تَرْنيمَةً حَزينَةً مِنْ أَجْلِهِ
بجَانب مِياه الْهيمرا، في حين يَرْقُدُ {دافنيس}،
توَّاقاً توقاً شديداً، يَذْوبُ مِثلَ جَبَلِ الثلْجِ عَلَى هيموس العَالية، وَعَلَى أثوس، ورودوب،
عَلَى {جبَال} كاوكوصَاصْ Caucasus البعيدة. . . .

انظر أنتوني هولدن A. Holden، مترجم، **الشعر الرعوي الإغريقي**، سلسلة كتب بنجوين، ١٩٧٤م، ص٧٥-٧٦.

٥٨- يناظر المجنون في أساه والمجنون في شعره أورفيوس، الشاعر الثرايسي Thracian { نسبة إلى Thrace، وكانت منطقة واسعة من شبه جزيرة البلقان، تبنّى أهلها الأسلوب الفني الإغريقي وتبنى الإغريقُ أساطيرَهم ومعتقداتهم الدينية} الذي كان يمتلك القدرة على أن يسحر الحيوانات وحتى الطبيعة غير الحية بشعره والذي، طبقاً لبعض الباحثين، يمكن أن يكون تجسيداً لنموذج أصلي وفعّالاً بأصله الأسطوري. ولا يختلف الشاعر الثرايسي عن المجنون في كونه أصبح شخصية خرافية legendary، ومن ثم أسطورية، كانت قصائد كثيرة تدور حولها. ولكن أورفيوس، بوصفه "ساحراً" عبر الأغنية لم يكن شاعراً إغريقيًّا ساحراً عتيقاً - ناهيك عن القول بانه كان سلفاً لأرخيلوكس Archilochus {أحد أشهر ثلاثة شعراء إغريق في الشعر الإيامبي} - ولا هو كان خلفاً للشعراء - الساحرين السلتيين الذين كانوا يمتلكون القوة على القتل؛ أو، على أي حال، لا بدَّ أنه تطوَّر، في مرحلة أسطورية بدائية مبكرة جدًّا، من أورفيوس الصياد-الساحر والصياد إلى أورفيوس الساحر أو الجامع المتعاطف للحياة تحت سطح الأرض وفاتح البوابات إلى العالم السفلي. وهكذا كان أورفيوس أقرب إلى السمة الشعرية "الدينية" الأرحب للمجنون منه إلى سمة "شامان"؛ {أي الكاهن الذي يستخدم السحر لمعالجة المرضى وكشف المخبأ والسيطرة على الأحداث} (**قاموس أكسفورد الكلاسيكي**، ط٢، تحرير ن. ج. ل. هاموند وهـ. هـ. سكولارد [أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٧٠م]، ص٧٥٨؛ وخصوصاً روبرت فيسلر، **أورفيوس - الصياد: دراسات مقارنة في رمزية الأورفية والدين المسيحي المبكر** [لندن: ج. م. واتكينز، ١٩٢١م]، ص١٦).

٥٩- يتابع ويلي سيفر Wylie Sypher بصورة واضحة ولفلين Wölfflin عندما يقرِّر، "إنه لأمر بسيط من الناحية التاريخية أنَّ حقباً بعينها تصل حقًّا إلى أسلوب متماسك". ولكن امتلاك أسلوب لا يستلزم بصورة آلية سمة فنية فائقة، يمكن أن تعرض نفسها بصورة مكافئة في فترة تحوُّل أسلوبي. فإذا كانت "الأكاديمية" أسلوباً، فمن ثم "لا يوجد ... بالضرورة شيء فاتن أو ساحر للجماهير حول أسلوب ما، وخصوصاً حول أسلوب كلاسيكي" (**من الروكوكو إلى التكعيبية في الفن والأدب** [نيويورك: كتب فينتاج، ١٩٦٠م]، ص١٥٤-١٥٥).

٦٠- ابن خفاجة، **ديوانه**، ص١٢٨.

٦١ـ عمر بن الفارض، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧م)، ١٧٧–١٧٨ .

٦٢ـ انظر آنفاً، { ... يقصد المؤلف هنا الإشارة إلى الفقرة الثانية من هذا الفصل حيث وقع ذكر حسان بن ثابت وعمر بن الفارض في إطار الاقتراح المشار إليه في المتن هنا ـ المترجم} .

٦٣ـ محيي الدين بن عربي، **ترجمان الأشواق** (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، ص٤٧ .

٦٤ـ ابن الفارض، **ديوانه**، ص١٦٦–١٦٨ . وقد اخترت قراءة البيت الأول كما هو في طبعة بيروت. ولكن طبعة عبد الخالق محمود للديوان تشتمل على اسم سلمى بدلاً من ليلى (ابن الفارض، **ديوانه**، تحقيق عبد الخالق محمود [القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م]، ص٢٢٧). وليست ثمة تعارضات أخرى في الرواية بين الطبعتين.

٦٥ـ انظر في **ديوان ابن الفارض**، ص١٢٣، القصيدة التي تبدأ بـ"أَوَمِيضُ بَرْقٍ،" وص١٢٨، القصيدة التي تبدأ بـ"هَلْ نَارُ لَيْلَى بَدَتْ"، وكذلك مطلع قصيدة متصل بالأمر في ص١١٧: "أَرِيجُ النَّسِيمِ سرى".

٦٦ـ جرير [بن عطية]، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م)، ص٣١٤ .

٦٧ـ البحتري، **ديوانه**، مج٣، ص١٩٢٧ .

٦٨ـ انظر آنفاً، في هامش ٦٠ .

٦٩ـ تظهر هذه الأبيات لمجنون ليلى أحياناً مسبوقة ببيت أو بيتين بمعنى متناقض، كما في **ديوان مجنون ليلى**. تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٧٣م])، ص٢٩٢، و٢٩٧؛ ولكنهما يفتتحان كذلك القصيدة، كما في طبعة أنقرة، ص٨١، و٩٠، و٩٩.

٧٠ـ البلفيق، أبو إسحاق، **المقتضب من كتاب تحفة القادم**، تحقيق إبراهيم الأبياري (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٧م)، ص٥١–٥٢ .

إن اسم المكان "لَعْلَع"، والذي يتصل، في استعماله الشعري المتعدد الأوجه دلاليًا بـ"العُذَيْب"، هو، مع ذلك، جاهلي من جهة وروده المبكر. انظر، على سبيل المثال، الحارث بن حلزة، **ديوانه**، تحقيق هاشم الطعان (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٩م)، ص١٧ وص٢٦ (الهامش). ومع ذلك، فإن الاستخدام الشعري الحقيقي المتميز لاسم المكان هذا ليس جاهليًا.

٧١ـ إميل مال، **الصورة القوطية: الفن الديني في فرنسا القرن الثالث عشر**، ترجمة دورا نوسّي (نيويورك: هاربر وَرُوْ، طبعات أيكُن، ١٩٧٢م)، ص٢٢، هامش ٤ .

٧٢ـ إريك أويرباخ E. Auerbach، **دانتي، شاعر العالم الدنيوي**، ترجمة رالف مانهيم (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٩م)، ص٢٠ . وإدجار ويند E. Wind أقل ترفُّقاً في إشارته إلى "الروحانية المبتذلة"، والتي يتتبعها من خلال البعث الإنساني للأورفية {نسبة على أورفيوس. انظر الهامش ٥٣ من هذا الفصل ـ المترجم} . ويدعو ويند هذه الظاهرة "اقل بعثاً للكلاسيكيات من تفشي ذلك الشيء القبيح الذي

كان يدعى النظرة التوفيقية في العصر القديم المتأخر" . ولكن إدجار ويند يعترف بأن بيكو دِلّا ميراندولا "كان يزعم بإصرار ... أن المؤسسات الأصيلة والدائمة للإنجاز الكلاسيكي تقف في التحلُّل المبهم والمشوَّه غالباً والذي عانى منه التراث الكلاسيكي في العصر الهلينستي، وقد كُشِفَ أمرُها" . انظر كتابه **الأسرار الوثنية في عصر النهضة**، طبعة مزيدة ومنقحة (نيويورك : و . و . نورتون وشركاه، ١٩٦٨م)، ص٢٢ .

٧٣- من أجل مناقشة لمشكلة الـ"*figura*" ، انظر إريك إويرباخ، **المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي**، ترجمة ويلارد ر . تراسك (برنستون : مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٨م)، ص٧٣ وما بعدها، وص١١٦، وص١٥٧-١٥٨، وص١٩٥-١٩٦ .

٧٤- سي . س . لويس C. S. Lewis، **الصورة المحرَّفة: مقدمة إلى الأدب في العصور الوسطى وعصر النهضة** (كمبردج : مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧٠م)، وخصوصاً الفصل الرابع .

٧٥- ميل، **الصورة القوطية**، ص٧ { من المقدمة } .

٧٦- ابن عربي، **ترجمان**. جزء من شرح هذا الديوان قد ترجمه إلى الإنجليزية رينولد . أ . نيكلسون (**ترجمان الأشواق : مجموعة من القصائد الصوفية ، لابن عربي** [لندن : الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩١١م]) .{ وقد حقق الديوان ونشره مؤخراً في القاهرة عبد الخالق محمود - المترجم} .

٧٧- ابن عربي، **ترجمان**، ص١٠١ . {الغنوصية Gnosticism حركة فلسفية ودينية نشأت في العصر الهلينستي، تذهب إلى أن الخلاص يَتِمُّ عن طريق المعرفة أكثر مما يَتمُّ بالإيمان . وقد أتت الكلمة من الكلمة اليونانية gnosis بمعنى المعرفة الباطنية لعالم ما فوق الحس - المترجم} .

٧٨- السابق، ص٣٥ .

٧٩- السابق، ص٧٥ . {بالنسبة إلى مصطلح صُوَرِي imagist المشار إليه بعد هذا الهامش في المتن، وسوف يأتي في كلام المؤلف في الفصل الثالث (بعد هامش ١٣ و٩٣، مع ربطه بشعر الهايكو الياباني، و٩٥، وفي الفصل الرابع، هامش٥٦ وقبل ٧٥) . وبما أن هذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكره، فيستحسن أن نضمِّن هنا تعريفاً به وبشعر الهايكو الياباني وصلتهما الضمنية بالنسيب . فصُوَرِيّ imagist نسبة إلى الصُّوَرِيَّة Imagism وهو مصطلح يشير إلى مذهب وممارسة شعرية لجماعة صغيرة ولكن مؤثرة من الشعراء الأمريكان والبريطانيين كانوا يدعون أنفسهم صُوَرِيِّين Imagists أو Imagistes بين ١٩١٢ و١٩١٧م . وهي من مدارس الحداثة التي تنضم إلى دعوى ت . س . إليوت، وإزرا باوند، إلى تحويل المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية (المعادل الموضوعي) . وقد رفض الصُّوَرِيُّون معظم شعر القرن ١٩ بوصفه ذا معجم شعري ضبابي، وعمدوا إلى وضوح جديد ودقة في القصيدة الغنائية القصيرة . وقد تأثروا بشعر الهايكو الياباني، وجزئيّاً بالقصائد الغنائية اليونانية القديمة من جهة الإيجاز والمباشرة، وقيام قصائدهم القصيرة على صور مفردة وتفضيلهم كذلك الإيقاعات الأكثر مرونة في مقابل الإيقاعات المنتظمة التقليدية . أما شعر الهايكو haiku فهو شكل شعري ياباني، منقول إلى الإنجليزية في صورة ثلاثة أبيات غير مقفَّاة،

تتكون من ٥ مقاطع، و٧ مقاطع، و٥ مقاطع على التوالي (بمجموع ١٧ مقطعاً)، وغالباً ما يدور حول موضوع في الطبيعة. وقد نشأ في القرن ١٦، وازدهر على أيدي باشو Bashb (١٦٤٤-١٦٩٤م) وبوسُن Buson (١٧١٥-١٧٨٣م). وفي البداية كانت قصيدة الهايكو مقطعاً افتتاحيّاً ذا تتابع مطوَّل (هايكْهاي) (haikhai)، ثم أصبحت شكلاً منفصلاً في الحقبة الحديثة تحت تأثير ماساوكاوا شيكي Masaoka Shiki (١٨٦٧-١٩٠٢م). وقد أثَّر عُرْفُ الهايكو حيث توحي بالمشاعر الصور الطبيعية بدلاً من تلك المقررة بشكل مباشر على كثير من المقلدين الغربيين منذ حوالي ١٩٠٥م، وخصوصاً عند الصُّوَرِيِّين. لعلنا نلحظ إذن ما يقصده المؤلف عندما يستخدم مصطلح "صُوَري" في سياق النسيب العربي من جهة عمقه الغنائي، وتركيزه على المنظر الطبيعي، وتصوير المشاعر من خلال الأشياء المادية / الواقعية / الطبيعية. وانظر مقالة لشوقي بزيع عن شعر الهايكو الياباني بمناسبة صدور ترجمة عربية لمختارات منه بعنوان هايكو / شعر ياباني، ترجمة صلاح صلاح، وتمهيد ياسمين يوشيمي. [**جريدة الحياة**، الأربعاء ٢٤ تموز (يوليو) ٢٠٠٢م]. ومن الطريف والمهم أن الكاتب يقول في مقالته إن "قصيدة الهايكو من بعض وجوهها هي المعادل الياباني للقصيدة العربية الجاهلية التي احتفت بالطبيعة بالغ الحفاوة وعملت إلى أبعد الحدود على الإفادة من الحواس وتوظيفها في البحث عما يتجاوزها من الدلالات والمعاني. وفي القصيدتين تكتسب الأشياء الجامدة أرواحاً خاصة بها كما تزول الفوارق بين الكائنات العليا والكائنات السفلى لتحل محلها الألفة والتناغم والاتحاد في مواجهة الألم والوحشة والموت". كذلك يذكر الكاتب ذا الرمة إلى جانب الشعراء الجاهليين في هذا السياق – المترحم}.

٨٠- السابق، ص١٣.

٨١- السابق، ص٢٠.

٨٢- السابق، ص١١٠.

٨٣- إويرباخ، **المحاكاة**، ص١١٩.

٨٤- هذا المقطع من *De bestiis et aliis rebus* مقتبس مباشرة من مال، **الصورة القوطية**، ص٣٠. وحتى إذا لم يكن مصدر "الوصف" المذكور للحمامة من عمل هوغ أوف سان فيكتور، فهو إلى حدٍّ كبير جدًّ قريب في الروح والأسلوب الذي يسميه م. د. تشنو M.-D. Chenu "استعراضات مشروعة شعريًا–لاهوتيًّا" على نحو رمزي لهوغ أوف سان فيكتور. انظر م.- د. تشنو، **الطبيعة، الإنسان، والمجتمع في القرن الثاني عشر**، اختيار وتحقيق وترجمة جيروم تايلور وليستر ك. ليتل (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م)، ص١٠٤.

٨٥- ابن عربي، **ترجمان**، ص١٥.

٨٦- حسن البوريني وعبد الغني النابلسي، **شرح ديوان ابن الفارض** (القاهرة: المطبعة العامرة الشريفة، ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م).

٨٧- عن "الغياب المطلق" / "الجوهر المطلق" انظر علي بن محمد الجرجاني، **كتاب التعريفات** (القاهرة: المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م)، ص٧٠.

٨٨- البوريني والنابلسي، **شرح ديوان ابن الفارض**، مج٢، ص١١٠-١١١.

٨٩- شرح البوريني والنابلسي مؤسس على نص ورد فيه اسم "سلمى" بدلاً من "ليلى" (السابق، ص١١٠).

٩٠- مقتبس من عمل تشنو، **الطبيعة، الإنسان، والمجتمع في القرن الثاني عشر**، ص٩٩.

٩١- وهذا هو كذلك عنوان إحدى مقالاته في المرجع السابق. (الفصل الثالث). {ويشير مصطلح الرمزي symbolist إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين بين سبعينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر والذين أسسوا التقليد الحديث في الشعر الغربي. وروادهم فيرلين ورامبو ومالارميه. وقد هدفوا إلى التعبير عن الفكرات والعواطف أو إلى الإيحاء بها من طريق الرموز مصطنعين كلمات (وأحياناً مجرد حروف علة) يراد بها أداء معنىً متَّشحٍ بغلالة من الصوفية والغموض - المترجم}.

٩٢- انظر مناقشتي لقصيدة جوته *Lied und Gebilde*، في "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، ص١٠٣-١٠٥. {وانظر الهامش ٥٢ من الفصل الأول - المترجم}.

٩٣- مقالة ريتشارد ماكيون R. McKeon "الشعر والفلسفة في القرن الثاني عشر: عصر نهضة البلاغة" (في ر. س. كرين R. S. Crane، محرِّر، **النقاد والنقد، قديماً وحديثاً** [شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م]. ص٢٩٧-٣١٨) تعطي مراجعة دقيقة ذات توجه إشكالي، ولكن على نحو نموذجي، للتحوُّل الرمزي الأليجوري في شعر العصور الوسطى خلال تلك الحقبة الأدبية الأساسية.

٩٤- انظر مناقشة مسهبة إلى حَدٍّ ما لسورة الشعراء مع بعض التكرار الحرفي {لما ورد هنا}، مع ذلك، في مقالتي "الاصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى"، **مجلة دراسات الشرق الأدنى** ٤٨، رقم ٢ (أبريل ١٩٨٩م): ص ٨٤.

٩٥- هربرت ريد H. Reed، **الأيقونة والفكرة: وظيفة الفن في تطور الوعي الإنساني** (نيويورك: تشوكن بوكس، ١٩٧٢م). أشير مباشرة إلى ص٨٨، ولكن الفصلين الثالث والخامس يتصلان بالمناقشة الراهنة.

٩٦- وليام وردزورث W. Wordsworth، **المقدمة، أو نُمُوُّ عقل شاعر**، تحرير إرنست دي سيلينكورت، ط٢ منقحة بتحرير هيلين داربيشاير (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٥٩م)، ص١٦٨-١٦٩، السطور ٥٥٥-٥٥٦ (طبعة ١٨٥٠م) والسطور ٥٧٨-٥٧٩ (١٨٠٥-١٨٠٦م). ومن الطريف أن نلحظ أنه في نص طبعة ١٨٠٥-١٨٠٦م تأتي عبارة "من أجلها" مؤكدة كلية بحروف مائلة.

٩٧- "!Ponete mente almen com'io son bella" وهكذا في the apostrophe-tornata للقصيدة الغنائية *Voi che'ntendendo il terzo ciel movete Il convivio*, Collezione di Classici Italiane, vol. 4 [Torino, 1927], pp. 35, 39)

٩٨ـ ومع دلك، ينبغي، بمعنى أوسع إلى حدٍّ ما، أن نلحظ رجاحة دانتي في مدخله النقدي إلى هذه المسألة في المأدبة *Il convivio* (١٠١). ففي مناقشته للمستويات الأربعة للمعنى في نصٍّ ما، يخلص دانتي إلى أن "في شرح كهذا، ينبغي دائماً للمعنى الحرفي أن يأتي أولاً بوصفه المعنى الذي منه تُضمَّنُ المعاني الأخرى، ومن دونه يكون من المستحيل ومن غير المعقول أن يُلْتفَتَ إلى هذه الأخرى، وخصوصاً الأليجوري منها." الترجمة {الإنجليزية} مقتبسة من **مأدبة دانتي أليجيري**، {سلسلة} تمبل كلاسيكس (لندن، ١٩٠٣م)، ص٦٤-٦٥. ويعيد دانتي، ويعدِّل شَرْحَهُ للمستويات الأربعة للتأويل النصي في رسالته اللاتينية *Epistle to Can Grande*، والمقصود بها تقديم الفردوس *Il paradiso* إلى وليِّ النعمة ذاك، كان جرانده ديللا سكالا. انظر تشارلس سترِّيت لاثان، **ترجمة لإحدى عشرة رسالة لدانتي**، (بوسطن ونيويورك: شركة هوجتون ميفلين، ١٨٩١م)، ص١٩٣-١٩٤. ومن أجل مناقشة للنص المرتبط بالموضوع، انظر **كوميديا دانتي أليجيري الفلورنسي**، ترجمة دوروثي ل. سايرز (نيويورك: {سلسلة} بيسك بوكس، ١٩٦٢م)، ص٤٤-٤٨. وعلى المرء أن يكون قادراً على أن يصل بين منهج دانتي في التأويل ـ ومن بعض النواحي المنهج العربي كذلك ـ وبين التقليد التأويلي الرواقي، وذلك لأن ذلك التقليد كان يعتمد بشكل أولي "على التعرُّف في النصوص أو الأساطير إلى ثلاثة مستويات للمعنى ـ الحرفي، الأخلاقي، والميتافيزيقي". انظر روبرت لامبرتون، **هومر اللاهوتي: القراءة الأليجورية الأفلاطونية الجديدة ونُمُوُّ التقليد الملحمي** (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩م)، ص٤٧. {أشير في هذا الهامش إلى عمل دانتي المأدبة. وهذا العمل أَلَّفَهُ دانتي بين ١٣٠٤-١٣٠٧م، وهو عمل غير مكتمل، ومكتوب بالإيطالية، ويتكوَّن من ثلاث قصائد، يتبع كلاً منها بشروح طويلة ومفصَّلة لمعناها. والعمل مليء بمعارف دانتي الواسعة في الفلسفة والعلم ـ المترجم}.

* * *

الفصل الثالث
الأسماء، الأماكن المُميَّزة، القصائد الرعوية

١- عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً.

فِي القَصِيدَةِ العَرَبِيَّةِ، وَخُصُوصاً في النسيب، تُوجَدُ تَكْرارَاتٌ لا نِهَايَةَ لَهَا لِكَلِماتٍ بعينها، أَصْبَحَ يُنْظَرُ إليها بوصفها عَنَاصِرَ أساسيةً للمُعْجَمِ الشعريِّ العربيِّ. وهذه الكلماتُ هِيَ أَسْمَاءٌ: أَسْمَاءُ جبالٍ، وَكُثبانٍ، وَأَنْهارٍ، وَآبارٍ، وَامتداداتٍ للصَّحْرَاء، وَأراضي حِمَى للقبيلةِ، وَأقاليم. وعلى نحو مشابه ثَمَّةَ حالات من الإصرار لا نهاية لها على موتيفات الوصول إلى الديار المُقْفِرة، والرحيل من أراضي القبيلة، والأسى على مثل هذا الوصول والرحيل وعلى الفراغ الذي يسبقهما دائماً ويبقى بعدهما، وعلى لحظة السعادة فيما بينهما ، وهي سعادة لا تكفي إلا إلى اختزال كل شيء آخر إلى حنين لا يَتَوَقَّفُ. وتبدو أسماءُ المكانِ واضحةً وضوحاً ذاتيًا. ويمكن للمرء أن يفترض أن المقصود منها الإحاطة بكل شيء، بمنظور موضوعي لمنظر طبيعي، وخصوصاً أنَّها تُذْكَرُ غالباً مرتبطةً بتلك المُوتيفات الأخرى للوصول والرحيل ذات السعادة القصيرة والحنين الطويل، والأقلُّ موضوعيةً ولكنها تَتَكَرَّرُ غالباً بصورة مشابهة. وإذا لم يفترضِ المرءُ إلا وظيفةً فعليَّةً، موضوعيةً للإشارات الوافرة إلى المكان في القصيدة العربية، وخصوصاً في النسيب، فإن هذا سوف يكون، مع ذلك، من قبيل التسرُّع في الحكم على أفضل تقدير. فالشعراء لديهم الفرصة في أن يوظِّفوا الحالة النفسية في النسيب من أجل دعم مشاعرهم الشخصية واللحظية. والشعراء ذوو الحسَّاسية العالية يفعلون هذا تحديداً. ومع ذلك، وبصرف النظر عن الإشارات إلى أماكن فعلية، فإن الاستعارة القديمة الساكنة في النسيب ليست بعيدةً بالمَرَّة عن إدراكنا - حتى لو كانت قصيدةٌ ما، أو قطعةٌ شعريةٌ، مقطوعةً ومَحرومةً من السياق البنيوي الكامل للقصيدة. وهكذا ثَمَّةَ أقلُّ شكٍّ حول أصل الحالة النفسية لبعض أبيات القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ/ ١٢٠٠م)، الشاعر الذي شرب

من ماء النيل، وهو صبي صغير، وظل مخلصاً له مدى الحياة. ففي حين كان يتبع صلاح الدين على ضفاف الفرات، لَم يكن يفكِّر سوى في محبوبه النيل[١]:

١. بِاللهِ قُلْ لِلنّيلِ عَنّي إنَّني لَمْ أُشْفِ مِنْ ماءِ الفُراتِ غَليلا

٣. يا قَلْبُ كَمْ خَلَّفْتَ ثَمَّ بُثَيْنَةً وَأُعيذُ صَبْرَكَ أنْ يَكونَ جَميلا

فأفكارُ الشاعر عن نَهْرِهِ الذي يَتَبَنَّاهُ تنسابُ إلى الصورة الشعرية الجوهرية في النسيب، وتلحق بتيار الحالة النفسية الرثائية القديمة التي هي أكثر تَرَيُّثاً وإيحاءً من تلك الأفكار التي يمكن أن تودعها في الخيالِ الأبياتُ في معناها السطحي. وهكذا فإن حالته النفسية المُباشِرة بما فيها من أسًى وحنين تَجري، بوصفها جزءاً من الشعور النسيبي، إلى بحر عريض من نغمات متآلفة للخبرة، مرجِّعةً أصداءً ذات طبيعة نَمَطِيَّةٍ غائرةٍ في الزمن.

بل إن هذا النسيبَ النمطيَّ الْمُؤَطَّرَ لاسم مكان بعينه يعود إلى الظهور على نَحْوٍ أكثرَ وضوحاً في قصيدة أخرى للقاضي الفاضل، يَسْمَحُ فيها لحنينه أن يعود به إلى وطنه سورية (الشام)[٢]:

لَيْسَ في الأرضِ ما يَفُوقُ سِوَى الشَّـ ـامِ وَدَعْني مِنْ سائِرِ الآفاقِ
يا رياحَ الشّآمِ أنتِ رَسولٌ يَتَغَنَّى في حاجَةِ العشّاقِ
وَإذا زُرْتِ غُلَّتِي بِنَسيمٍ قامَ بَيْنَ الحَشا مَقامَ العِناقِ
لَكِ مِنْ أدْمُعي مَيادينُ شَوْقٍ فارْكُضي فيهِ مِثْلَ رَكْضِ العِتاقِ
ذَخِرَتْ مُقْلَتي كُنوزَ دُمُوعٍ فَاجْهَدي يا هُمُومُ في الإنفاقِ
فكأنَّ الأنْداءَ نَفْثَةُ راقٍ وَكَأنَّ الخَفيفَ صَوْتُ الرّاقي
وَسَلامٌ على الليالي الْخَوالي مِنْ مُعَنًّى مِن الليالي البَواقي
عَلِّلُوني عَنِ الشّآمِ بِذِكْرٍ إنَّ قَلْبي إليهِ بالأشْواقِ
مَثَّلَتْهُ الذِّكْرَى لِعَيْني كأنّي أتَمَشّى هُناكَ بالأحْداقِ
لا أغَبَّ الغَمامُ عنهُ تَحايا تُلْبِسُ الغُصْنَ سُنْدُسَ الأوْراقِ
عَذَّبَ اللهُ بالتنائي التنائي وَأذاقَ الفِراقَ طَعْمَ الفِراقِ

وفي مثالٍ نادرٍ (وعلى نَحْوٍ دالٍّ كلَّ الدلالةِ في لحظةٍ زمنيةٍ ما عندما كان التاريخ العربي قد أعطى مسوِّغاته كي يستبدل بحالة الانقباض الرثائية العميقة للنسيب الكلاسيكي قصيدةً رعويةً مكتفيةً بذاتِها ومتجهةً إلى المستقبل) تَرِدُ أسماءُ أماكنَ معاصرةٍ في مطالع قصائد شبه نسيبية مع مقصد نهائي إلى المديح بدلاً من الهجاء. وتصبح النتيجة الشكلية لمثل هذه التبديلات من ثَمَّ شبهَ نسيبٍ وصفي بصورة أوليَّة، ويكون في حَدِّ ذاته وَصْفيًّا بدلاً من أن يكون ذاتيًّا. ويوضِّحُ منصور النمري (ت حوالي ١٩٣هـ/ ٨٠٩م) المنتمي إلى اللحظة العباسية الذهبية المبكرة، هذا التطورَ نَحْوَ عَيْنٍ شعرية وصفية، جديدة[٣]:

مـاذا ببَـغـدادَ مِنْ طيبِ الأفـانينِ ... وَمِنْ عَـجـائِبَ للدُّنيـا وَللدِّينِ
مـا بيْنَ قُطْرُبُّلٍ فـالكَرْخِ نَرْجِـسَـةٌ ... تَنْدَى وَمَنْبَتُ خِـيـريٍّ ونَسْـرينِ
تَحْيَا النفوسُ إذا أرْواحُها نَفَحَتْ ... وَخَـرَّشَتْ بينَ أَوْراقِ الرَّياحينِ
سَقْياً لتلكَ القُصورِ الشاهِقاتِ وما ... بهـا منَ البَـقَـرِ الإِنْسِـيَّـةِ العِينِ
تَسْتَنُّ دجْلَةَ فيـمـا بينهـا فَتَـرَى ... دُهْمَ السُّفينِ تَعـالَى كَـالبَـراذينِ
مناظِرٌ ذاتُ أبْوَابٍ مُـفَـتَّـحَـةٍ ... أنيـقَـةٌ بِزَخـاريفٍ وَتَزْيِينِ
فيها القُصُورُ التي تَهْوِي بأَجْنحَةٍ ... بالزَّائرينَ إلى القَـومِ الْمَـزورينِ
مِنْ كُلِّ حَـرَّاقَـةٍ يَعْلُو فَـقَـارَتَهـا ... قَـصْـرٌ مِنَ السَّاجِ عَالٍ ذو أساطينِ

ومهما يكن من أمر، فسوف يكشف مستوى من التحليل أكثر وعياً بالشكل، في هذه الحال، أيضاً، عن اعتماد الشاعر الاضطراري على النموذج الذي يحاول أن يتركه وراءه[٤]. وهكذا فليست إشاراته التي تستدعي ذكر الديار في بغداد، وقطربل، والكرخ هي بالتحديد حيث ينبغي لأسماء الأماكن في النسيب أن تحدث (البيتان ١-٢)، ولكن "عجائبه" (البيت ١) في الزمن الحاضر، أيضاً، يمكن أن تكون فقط الوجه الآخر من عملة العصر العتيق، وتخلي الشاعر عن نموذجه الشكلي، "الأطلال المهجورة". إن استدعاء صورة "البقر العين" (البيت ٤) يُتْبَعُ من ثَمَّ بما يَجب أن يُعْتَرَفَ به شكليًّا

بوصفه شبه ظعن، تُرَى فيه سيدات بغداد ساعيات إلى البعث من جديد، وهن يستقللن مراكبَ بثلاث صَوَارٍ مَكْسُوَّةٍ بمظاهر البهجة والاحتفال (الأبيات ٥-٨)[٥].

ومع ذلك، فإن هذا الشاعر أقرب إلى السعي وراء عودة شعرية إلى أسماء أماكن مشهود لها تقليديًّا بأصلها النسيبي. ومن بين الأسماء المفضَّلة دائماً "الحِمَى"، بمعنى "منطقة مقدَّسة"، وعندما يُسْحَبُ اسم كهذا من الماضي، فهو يجعل الشاعر متردِّداً تجاهَ الحالةِ النفسية الخفيفة الخاصة بالقصيدة الرعوية الخالصة، ومستعدًّا للعودة إلى الرثاء بحالته النفسية التي تدين بسوداويَّتها إلى دَيْنِها الشكليِّ للنسيب[٦]:

ومَنازِلٍ لَكَ بِالحِمَى وَبِها الخَلِيطُ نُزُولُ
وَأَيَّامُهُنَّ قَصِيرَةٌ وَسُرورُهُنَّ طَوِيلُ
وَسُعُودُهُنَّ طَوالِعٌ وَنُحُوسُهُنَّ أُفُولُ
وَالْمالِكِيَّةُ وَالشَّبا بُ وَقَيْنَةٌ وَشَمُولُ

ويَمْكِنُ لغنائية النسيب العربية كذلك أن تمزج بصورة مناسبة للغاية بين سياقات وتضفر إشاراتها مع أماكن شعرية قديمة وجديدة، رمزية وغير رمزية. وهكذا نجد الشاعر الأندلسي عمارة المخزومي، من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، يعبر عن حزنه لفقد بلنسية ابتداءً من طريق استحضار عواطف بدوية قديمة للقلب (البيتان ١-٢)، وأن شوقه إنما هو لِمَوْئِل قلبه الأليف، أي نَجْدٍ العربية البعيدة (البيت ٣). وحينئذٍ فحسب يرخِّصُ لنفسه شعريًّا استدعاءَ الاسمِ الماثلِ لبلنسية (البيت ٧)، وذلك لأن ذكر هذا الاسم في تلك اللحظة يُكْسِبُهُ مصداقيةً شعريةً في دلالته على نغمة رثائية لـ"فردوس مفقود" (البيت ١٠)[٧]:

ألا أيُّها القَلْبُ الـمُصَرَّحُ بالوَجْدِ أما لَكَ مِنْ بادي الصَّبابَةِ مِنْ بُدِّ
وَهَلْ مِنْ سُلُوٍّ يُرْتَجَى لِمُتَيَّمٍ لَهُ لَوْعَةُ الصادي وَرَوْعَةُ ذي الصَّدِّ
يَحِنُّ إلى نَجْدٍ وَهَيْهاتَ حَرَّمَتْ صُروفُ الليالي أنْ يَعُودَ إلى نَجْدِ

فَيا جَبَلَ الرَّيَّانِ لا رِيَّ بَعْدَما ... عَدَتْ غَيْرُ الأَيَّامِ عن ذلك الوِرْدِ
وَيا أَهْلَ وُدِّي والحَوادِثُ تَقْتَضي ... خُلُوِّيَ عَنْ أَهْلٍ يُضافُ إلى الوُدِّ
ألا مُتْعَةٌ يوماً بِعارِيَةِ الْمُنَى ... فَإِنَّا نراها كُلَّ حِينٍ إلى الرَّدِّ
أَمِنْ بَعْدِ رُزْءٍ في بَلَنْسِيَةٍ ثُوَى ... بِأَحْنائنا كالنَّارِ مُضْمَرَةُ الوَقْدِ
يُرَجِّي أُناسٌ جُنَّةً مِنْ مَصائِبٍ ... تُطاعِنُ فيهِمْ بِالْمُثَقَّفَةِ الْمُلْدِ
ألا لَيْتَ شِعْري هَلْ لَها مِنْ مَطالِع ... مَعادٌ إلى ما كان فيها من السَّعْدِ
وَهَلْ أَذْنَبَ الأَبْناءُ ذَنبَ أبيهِمُ ... فَصارُوا إلى الإِخْراجِ مِنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ

وفي أغلب الأحوال، وتحديداً بسبب الحاجة إلى ضبط هذه النغمة الرثائية، يقوم مشهد النسيب، أو الشعر ذو الطابع النسيبي، بالانتشار حول أسماء الأماكن التي هي إشارات رمزية فحسب. وقد تكون هذه الأماكن ذات وجود حقيقي - وفي الحقيقة، كثير منها لا يزال قائماً جغرافيًّا - ولكن هذا ليس ذا أهمية من الناحية الشعرية. بل إننا لا نعرف ما إذا كانت أسماء الأماكن في معظم القصائد العربية القديمة أكثر من مجرد معالم حميمة مثيرة للعواطف في سبيل تلك التعبيرات المسرفة عن الفقد والحنين التي تشكِّل الحالة النفسية في النسيب. وهكذا يمكن أن نفترض، مع بعض اليقين، وإن كان يقيناً شعريًّا، أن الإشارات إلى الأماكن، على الأقل داخل النسيب العرفي، هي في أغلب الأحوال ذات طبيعة رمزية، غير مباشرة، وأن تشبُّعَها المجازي والرمزي، وخصوصاً في شعر ما بعد الجاهلية، أصبح مكتملاً تماماً. وعلاوةً على هذا، يزداد تكرار تلك الإشارات العربية القديمة في تلك الحواف الخارجية للشعر العربي، التي أوسعت الخطى بمرور الزمن وامتداد الجغرافيا بعيداً عن قالب الزمن والمكان البدوي. وهنا تصبح تلك الأسماء، وتلك الكلمات، كينوناتٍ شعريةً خالصة. ولا يعود ثَمَّةَ حاجة إلى البحث عن واقع تشير إليه. وفي الحقيقة، سوف تُعَدُّ مُحاولة تعيين هذه الأماكن تعييناً ماديًّا من قبيل المُبالغة التي يُمْكِنُ أن تطيح بَجاذبيتها الشعرية، وبما يُحيط بها من جوٍّ مثير للذكريات والعواطف.

ويصف مارسيل بروست أحلام يقظته في شبابه عن أماكن بعيدة ذات معنى بالنسبة إليه لأنها ذات أسماء هي في نفسها كلمات سحرية ـ فلورنسا، بارما، بيزا، فينسيا {أو البندقية}ـ وكلها مثيرات عظيمة للأمل، قريبة من معنى يلامس تماثلها مع الفردوس. إن إدراكاً وهميًّا مثل هذا، "ونفسَ استعدادِ أحلامنا للوقوع في أسْرِ أسماء أماكن"، كما تعلّق مود بودكين، "قد أعطى هذه الأسماءَ قيمةً متميِّزةً وقوَّةً في الشِّعْر"(٨). ولكن بروست يَمضي أبعدَ من ذلك فيصرٌّ على تفضيل الغموض على اليقين، وتفضيل الحدس الأبعد بأن أماكن كهذه موجودة على الوصف والكفاءة الدقيقة. ويكشف بروست سحر الموضوع كله بان يخبرنا على نحو ساحر أنه على الرغم من أن استجابته المنتشية لتوقُّعه أن يجرِّبَ تلك المدن الإيطالية "كانت الحافز الأساسي وراء رغبته للاستمتاع بروائع فنية، فلم يعتمد، مع ذلك، في وصفه إياها على كتب في علم الجمال، بل على النشرات السياحية، وحتى على جداول مواعيد القطارات"(٩).

وقد أصبحت أسماء بروست السحرية، التي كانت مؤثرةً إلى أقصى درجة تأثيراً رمزيًّا عندما جُرِّدت من شرطها المادي، الطوبوغرافيةَ Topography الخاصة لحالته الْمُتَخَيَّلة أو الشعرية. وكما يلحظ جون ستيفينْز في مناقشته لعالم الخيال الْمُتمثِّل في الرومانس الوسيط، فإن تَحوُّلاً مثل هذا للأماكن إلى أسماء يحدث بالضرورة على حساب الصلة الواقعية، أو المادية، بالزمن والمكان المحْسوسَيْنِ، وهي صلة تتحوَّل شعريًّا إلى صلة ثانوية، أو حتى صلة منعدمة بالموضوع، وذلك عندما تصبح جزءاً من الرؤية الداخلية للفنان. ويلحظ ستيفينْز أيضاً أن "الأهمية العظمى للصور في الرومانس تنتج في جانب كبير منها من نقص الإحساس بالمكان والزمان"، مما يسمح للأبطال فيها أن يعيشوا، ويتحركوا، ويفعلوا في "مشهد دون ملامح"، هو، مع ذلك، "**ليس مشهداً بلا اسم** [التأكيد من صنعي]؛ ولكن الأسماء نفسها مسئولة عن إخبارنا أكثر عن المغامرات الروحية للفرسان الساعين وراء المغامرة مِمَّا تُخْبِرُنا بهِ عن ريف من الأرياف (Le Chastel de Pesme Aventure, Le Pont de l'Espee, وهلم جرًا). "إن مشهداً

كهذا ينبغي ألا يستسلم لجغرافيا دقيقة". فكل شيء فيها يأخذ معناه من "التجربة التي تُوصّله"(١٠).

إن الأذن العربية سوف تسجِّل في هذه اللحظة تطابقات شكلية مع الميل الصريح تجاهَ عملية الاستيعاب الداخلي للرؤية "interiorization" في النسيب العباسي. وهكذا تصبح كل أسماء الأماكن، على سبيل المثال، في نسيب لعلي بن الجهم (ت ٢٤٩هـ/ ٨٦٣م) رؤىً مستوعبة داخليًا. إنها، مثل أصداء لعاطفة بعيدة، مستفيقة، تصبح "ما يدريه الشاعر ولا يدريه"(١١):

عُيُـونُ الْـمَهـا بَيْـنَ الرُّصافـةِ والْجِسْرِ ... جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حيثُ أدْري ولا أدْري

أَعَـدْنَ لِـيَ الـشَّوْقَ القديـمَ وَلَـمْ أَكُنْ ... سَلَـوْتُ وَلَكِـنْ زِدْنَ جَمْراً عَلَى جَمْرِ

وتجتذب العيون الحالمة للبقر الوحشي هنا مساراً للشوق عبر نهر دجلة بين نقطتين، يمكن تحديدهما بسهولة طبوغرافيًا، ومَعْلَمَيْنِ مبكرَيْنِ لبغداد عاصمة الخلافة العباسية. ولكن "الرصافة"، التي تبدو في هذه الصورة مُرجِّعَةً صدى آهات حنين الشاعر، مُرْسِلَةً إياها نحو "الجسر"، أو عبْره، ليست مجرد قصر الحكم والاستجمام على الضفة اليسرى للنهر الذي بناه في الأصل المنصور (الخليفة الذي أسَّسَ مدينة بغداد المستديرة)(١٢) وكان في يوم من الأيام محلَّ فخر هارون الرشيد، ومن ثم أعطى اسمه لضاحية سكانية غنية بمنازل الوجهاء والأعيان؛ ولا هي بالضبط ذكرى لـ"رصافة" هشام، ذلك القصر الاستجمامي الأقدم، والمخرَّب الآن، لأسرة مالكة، كانت لا تزال بدوية على نحو يكفي لأن تشعرَ وتلتمسَ بصورةٍ حنينيةٍ التقابلَ الوجوديَّ والرمزيَّ للصحراء والماء(١٣)، وذلك لأن كلمة "الرصافة" وحدها ليست بالضرورة اسم قصر، بل تسمح بتصورات غنية، مؤثرة غنائيًا. فمن ناحية تتضمن الكلمة دَمْجَ الحجر وصلابته؛ ولكن هذا الحجر متعلِّق بالماء ضرورةً، "ماء الرصف" كونه "ماء الصخر". وعلاوة على هذا، تستدعي الكلمة إلى الذهن فكرةَ بناءِ دعامةٍ أو جِسْرٍ. وبهذا المعنى تحمل الكلمة حساسية صُوَرِيَّة imagist إلى الطرف المقابل الذي يمثل مقابلها الدلالي. ومن هنا، أيضاً، تتضمَّنُ الكلمةُ التوقُّعَ

والتشوُّقَ إلى الضفة الأخرى للنهر. الرصافة، باختصار، كانت بالنسبة إلى الشاعر اسماً وكلمةً، تتضمَّن توتراً دلاليًّا وشَغَفاً إلى المُقابِل لَهَا.

وسوفَ يَشْرَحُ مثلُ هذا الاشتقاقِ كذلك الرابطةَ الشعريةَ التي توجَدُ في العربية بين كلمة "الرصافة" وكلمة "الجسر" وظهورهما معاً في سياقاتٍ تنطوي على حنين رثائي معزَّزٍ على نحو متبادل. فالأولى، في معناها المباشر، بمثابة تلميح قوي إلى الأخرى، بل إنها تسمحُ لنا، على نحو أكبر، بأن نفهمَ الأخرى بصورة صحيحة في وظيفتها الشعرية. وهكذا فإن "الجسر"، باشتقاقاتها الآرامية والعربية، يمكن أن تعني "جِسْراً" أو "سَدًّا" على نحو واضح للغاية، في حين تشير "الرصافة" فحسب إلى هذا الاشتقاق. وعلاوة على هذا، يعني الاسم "جِسْر"، بطريقة شعرية أكثر إلحاحاً، جسراً يمتد ويعبر، تماماً كما أن الفعل "جَسَرَ" لا يعني فحسب "أنْ يَبْنِيَ جِسْراً" بل يعني كذلك "أنْ يَعْبُرَ كَمَا لَوْ أنَّ الْمَرْءَ يَعْبُرَ امْتِداداً مِنَ الْمَاءِ أو الصَّحْرَاءِ". وعلى نحو شعري لا يمكن إغفاله، أيضاً، يعني الفعل "جَسَرَ" كذلك "أن يَتَجرَّأَ"، "أنْ يتجاسَرَ عَلَى شَيْءٍ (مُغَامَرَةٍ؟)".

وهكذا، فإن ما نراه في بيتَي النسيب لعلي بن الجهم ليس منظراً طبيعيًّا أو طوبوغرافية لبغداد عاصمة الخلافة، بوصفها استعارةً مُعقَّدةً مَبْنِيَّةً من داخل مكان مستوعَب داخليًّا يقع إليه الحنين، أو حيث يكون ممكناً. فبين الرصافة والجسر يأتي إلى الوجود "جِسْرٌ" لا يشبه جسر مغامرة السيف في كريتين دي تروي (**لانسلوت**، الأبيات ٦٨٠-٦٨٢)، بل جسراً قادراً على تحويل المغامرة شعريًّا إلى مسار التنهيدة. وفي هذا لا يسمِّي نفسه كما يفعل "جِسْرُ التَّنهُّدَات" في مدينة البندقية. وبدلاً من ذلك يلتزم جماليًّا باختيارٍ أكثرَ فعَّاليَّةً بكثير من التجريد داخل الاستعارة. وهكذا يتجنَّب خطرَ ابتذالِ طُولِ النَّفَس الغنائي ووضوحه الذي يمكن حتى للأسماء الشعرية أن تصبحَ ضحيةً له على نحو لا يمكن إنكاره(١٤).

وبقدر ما نحن مُخوَّلون بأن نسلِّم بتقدير الشعراء العرب للكفاءة الغنائية لأسماء الأماكن، فنحن يجب ألا نتوقَّع بالضرورة حسَّاسية مقارنة من نقاد الأدب العربي في

العصر الوسيط، وذلك لأن دورَ هؤلاء النقاد الأساس كان هو دور موثقي النصوص ومفسريها. لقد نَحَّوْا جانباً الدلالات الضمنية الشعرية للحضور المكثف للطوبونيما {دراسة أسماء المواقع الجغرافية وأصلها}، وخصوصاً في النسيب الجاهلي، ولَم يرَوْا منه أكثر من ماديَّتِهِ المعجمية الفيلولوجية. وبالتالي أمكنَ بسهولة اختزال أسماء الأماكن الشعرية إلى مداخل "نصِّيةٍ" مشروعة في المعاجم الجغرافية والخلاصات المعرفية الوافية. لقد استطاعت كذلك كليةُ الوجودِ لأسماء الأماكن في النسيب العربي المبكر أن تحرِّكَ النقادَ إلى سُخْرِيَّةٍ مُرْبكةٍ وإلى سُخْرِيَّةٍ غَيْرِ مُرْبكَةٍ على السواء، وإن كانت سُخْرِيَّةً عدوانيةً ولاذعةً. وكان النوع الأخير يمثل حالة عالَم الدين الأشعري، والهاوي المتمكِّن في النقد الأدبي الباقلاني (ت ٤٠٣هـ/ ١٠١٣م)، الذي لَم يتفقْ مع معلقة امرئ القيس، المكان الكلاسيكي locus classicus لطوبونيما النسيب الجاهلي(١٥):

قِفا نَبْكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ ومنْزلِ ... بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحَ فالْمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها ... لما نَسَجَتْها مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

فمن وجهة نظر الباقلاني يفشل مثل هذا "الذكر الجيوديسي {أو المِساحي} للمواضع وتسمية هذه الأماكن" في أن يَخدم غرضاً مفيداً، بما أن إشارة أكثر مَحدودية إلى المكان الذي شهد أسى الشاعر كانت ستكون كافية. ومع ذلك فإن امرأ القيس "لَمْ يقنع بذكر حدٍّ {واحد ف} حَدَّهُ بأربعة حدود، كأنهُ يُريدُ بَيْعَ المنْزلِ، فَيَخْشَى -إنْ أخَلَّ بحَدٍّ- أنْ يكونَ بَيْعُهُ فاسداً أو شَرْطُهُ باطلاً"(١٦). وهكذا حولَتْ بداهةُ الباقلاني الْمُبْتَذلةُ أطلالَ امرئ القيس القبلية القديمة، بتغريبها الْمُثير اجتماعيًّا عن بداوَتِها الأصلية، إلى موقع عقار مدني. وهكذا يُحَوَّلُ مكانٌ كهذا من الناحية الغنائية إلى مكان غير فعَّال، وذلك من خلال تحويله على نحو زائف إلى هدفٍ للسخرية. ولَمَّا كان دافعُ الباقلاني الْمُحَرِّكُ دافعاً فيما وراء الأدبي إلى حَدٍّ كان فيه نصيراً للقضية الحصرية حول إعجاز القرآن(١٧)، فإنه كان، بطبيعة الحال، يَختبر براعته الْمَقالية في خطبة لاذعة أكثر منها تَحليلاً أدبيًّا، وفي خطاب تبريري أكثر منه خطاباً نقديًّا. ذلك أن خطوط المعركة

الجدلية المرسومة في سورة الشعراء كانت لا تزال بالنسبة إليه مَحفوفةً باستعداد للاشتباك.

ومع ذلك، فإن أسماء الأماكن عند امرئ القيس كانت تقترح تربيعَ quadrature جغرافيةٍ وهميةٍ من نوع جدٍّ غريب على "ماسح أراضٍ" مثل الباقلاني. فالطوبونيما لا تَمْنَحُ مكاناً جغرافيًّا ولكنها تُعِينُ بدلاً من ذلك على تَحديد المكان المُمَيَّز، أي "سقْطِ لوى" الشاعر، في الذاكرة وفي الخيال.

إن البيت الأول من معلقة امرئ القيس لا يتحدَّثُ بَعْدُ عن وصول فعلي إلى المكان الموصوف بأنه "سقْطُ اللِّوَى". إنه بالأحرى دعوة إلى الوقوف كما لو كان من على مسافة، وإلى التذكر، وإلى البكاء على ما كان ذات يوم مَنْزل المحبوبة ـ "هناك"، في "منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه، أي السقط، والرمل يعوج ويلتوي، أي اللِّوى". أما الوصول الفعلي فيحدث فحسب في البيت الخامس ("وُقوفاً بِها صَحْبِي")، مما يعني أنه حدث بعد أن دخل خياليًّا إلى الفراغ الداخلي للتربيع المكاني. وإذا مضينا على هذا النهج من التأويل، فإن أسئلتنا عن الدائرة الخاصة بالأماكن المميَّزة في النسيب العربي الكلاسيكي لا بُدَّ أن تقودنا إلى إجابات نموذجية أصلية كُلِّيًّا ـ أو إلى أسئلة نموذجية أصلية كُلِّيًّا ـ من قبيل، لماذا توجد أربعة أنهار تجري من جنة عدن (سفر التكوين ٢ : ١٠ وما بعدها)، بما أن تلك الأنهار لا تُعَيِّنُ جغرافية تلك الجنة؛ ولا هي مقصود بها أن تكون سُبُلاً هاديةً سوف تقودُ كلَّ الحجَّاجِ التوَّاقينَ إلى ذلك المكان الذي كان مفقوداً فحسب كي يُحَنَّ إليه منذ ذلك الحين[١٨].

ولكي نختبر من مسافة أبعد إغواءَ أسماءِ الأماكن في الشعر العربي، نستطيعُ أن نختار تقريباً بصورة جزافية. فعلى سبيل المثال، نلحظ أن أسماء أنهار بعينها في القصيدة، من مثل الفرات، تتمتع بدرجات متعددة من العملية الاستعارية. فوفرةُ مياهها تصبحُ تعبيراً عن الكرم، وتياراتُها القويةُ صفةً مميزةً للقوة، وطيبُ مياهها صدًى، قرآنيًّا وما قبل قرآنيٍّ، للكوثر، نَهْر الفردوس. فهذه الاستعارات يمكن أن تمتزج أو تصبح

رموزاً شاملة، ولكن نهراً مثل الفرات، وخصوصاً إذا كان مستخدماً استخداماً شعريًّا خارج النسيب، يمكن مع ذلك أن يعود إلى بُعْدِيَّته المادية داخل منظر طبيعي يُمْكِنُ تعيينُهُ[١٩].

ومع ذلك، فقد ظهر نَهْرٌ بعينه في التقليد الشعري العربي مراراً وبصورة مطّردة في سياقات المنظر الطبيعي والحالة النفسية، تتجاوز برمزيتها قابليتها للوظيفة الاستعارية المُجَرَّدة. وهذا النهر، أو بالأحرى اسم هذا النهر، هو العقيق. وعلى النقيض مما تطرحه الشروح النصية، فإن من الواضح أو المؤكد أن المعروف عن هويته الجغرافية، وبالمثل عن ظهوره في الأدب، شَيْءٌ قليلٌ. وقد لا يكون نَهراً حقيقيًّا، بل مجرى نهر، يرقد جافًّا معظم أيام السنة العربية. وقد يكون في البداية العقيق الذي هو وادٍ بظاهر المدينة المنورة، ولكنه ليس بالتأكيد مجرى مائيًّا جديراً بأسر الخيال الشعري لأمة ما عبر أجيال وقرون، أو قد يكون مجرى نَهر آخر شِبْه جافٍّ بالجزيرة العربية تلك التي تبدو خاليةً من الأشياء بقدر ما هي مليئةٌ بالأسماء. ومع ذلك، ففي الشرق وفي الغرب، قديماً وحديثاً نسبيًّا تعلّق الشعر العربي بالعقيق بوصفه واحداً من أكثر موتيفاته دوراناً[٢٠]. وهذا هو ما عليه الأمر: العقيق موتيف وليس مجرد اسم أو استعارة يجب أن تُؤوَّل في كل مثال شعري ترد فيه. وبوصفه موتيفاً يُعَدُّ جزءاً من الفكرة الشعرية المتجسِّدة في ذلك المنظر الطبيعي الذي يوحي على نحو خاص بإمكان وصفه بأنه منظر رعوي، أو هو، بطريقة نموذجية أصلية، بَقِيَّةٌ ضئيلةٌ من حلم الإنسان بالأرض عندما كان يسودها العدل. فالعقيق استعارة للعذوبة، والفرح، وأجواء الجنة، أيضاً، وهو عُرْفٌ شعريٌّ. ولكن مثل كل الأعراف التي تتبرعم قريباً من الجذور الثقافية، يحتفظ العقيق داخل نفسه بمعناه المركزي، وبأصله الاشتقاقي من الذاكرة الرمزية؛ وهكذا فحسب يمكن أن ينجز استمرارية شعرية.

لا تبدو الإشارة إلى العقيق في أول ظهوره في القصيدة الجاهلية إلا واحدة من تلك الإشارات الطوبوغرافية الكثيرة إلى المنظر الرثائي في النسيب. وحتى حينئذٍ، مع ذلك،

فمكانه في الأبيات الرئيسة الحاملة للحالة النفسية النسيبية الرثائية يلفت النظر من حيث المبدأ. وهكذا نجد في قصيدة منسوبة إلى امرئ القيس إشارةً إلى العقيق، تختم النسيب وتقوّي الإحساس بالبعد الذي يطرحه البيت السابق عليه(٢١):

فأَتْبَعْتُهُمْ طَرْفي وَقَدْ حالَ دُونَهُمْ غَـوارِبُ رَمْـلٍ ذي أَلاءٍ وَشِبْـرِقِ

عَلَـى إِثْـرِ حَـيٍّ عامديـنَ لِنِيَّةٍ فَحَلُّـوا العَقيـقَ أَوْ ثَنِيَّـةَ مُطْـرِقِ

وفي معلقة الحارث بن حلزة يرد العقيق في موضع موازٍ لشعور متصاعد في النسيب، تماماً قبل بيت الانتقال إلى موتيف آخر(٢٢):

بعَيْنَيْـكَ أَوْقَـدَتْ هِنْـدٌ النَّا رَ أخيـراً تُلْـوِي بِهـا الْعَلْيَاءُ

أَوْقَدَتْها بَيْنَ العَقيقِ فَشَخْصَيْـ ـنِ بعُـودٍ كَمـا يَلـوحُ الضِّيـاءُ

وفي قصيدة لدريد بن الصمة يكون العقيق جزءاً من المشهد في بيت المطلع بوصفه البقية الباقية من هذه الحالة النسيبية الرثائية في نسيب منقطع بطريقة ما، عليه أن يتواءَم مع النغمة الساخرة التي تردفه(٢٣):

لِـمَنْ طَلَلٌ بِذاتِ الخَمْسِ أَمْسِ عَفـا بَيْـنَ العَقيقِ فَبَطْنِ ضَرْسِ

ولَـمْ ينجزِ العقيقُ تبلورَهُ الرمزيَّ الكاملَ سوى في الحقب المدنية المتأخرة والتجويد الشعري البلاطي، مارًّا عَبْرَ تَحَوُّلٍ من المرثية البدوية إلى المرثية البلاطية، وأخيراً إلى قصيدة حنين رعوية. وهكذا نقرأ للبحتري (ت ٢٨٤هـ/ ٨٩٧م)(٢٤):

أُناشِدُ الغَيْثَ كي تَهْمِي غواديهِ علـى العَقيـقِ وَإِنْ أَقْوَتْ مَغانيهِ

عَلَى مَحَلٍّ أَرَى الأَيَّامَ تَضْحَكُ عَنْ أَيَّـامِـهِ وَالليـالـي عَـنْ لَياليـهِ

وكذلك، أيضاً، في غنائية مُدَوْزَنَةٍ على نحو مرهف لمعاصر البحتري علي بن الجهم(٢٥):

هـذا العقيـقُ فَعَـدٌ أَيْـ ـدِي العيسِ عَنْ غُلْوائِهَا

أو لدى شاعر أصغر(٢٦):

مَرَرْنا بأَكْنافِ العقيقِ فأَعْشَبَتْ أباطِـحُ مِـنْ أَجْفاننـا وَمسايِـلُ

وحتى في الأندلس، بكل مباهجها، يكتسب العقيق هالته الشعرية الكاملة، وهكذا يحرز شكلاً من أشكال الانسلاخ عن السياق البدوي القديم. فيظهر {نهر} العقيق، لدى الشاعر القرطبي ابن زيدون (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م)، مع جسر. ومن المؤكد أن هذا النهر ليس مجرى النهر البعيد في الجزيرة العربية. إنه الآن النهر في صورة مصغرَّة، يُسَرُّ بها الشعراء في كل مكان. وربما كان المقصود من الناحية المادية نَهر جوادلقويفر Gua-dalquivir {الذي ينبع من جنوبي ميستيا Meseta إلى المحيط الأطلنطي لمسافة ٦٤٠ كيلومترا}، أو أي نهر آخر من الأنهار المعروفة في المناطق العربية الواسعة. ومع ذلك، فبوصفه رمزاً سوف يظل دائماً العقيق(٢٧):

وَكَمْ مَشْهَدٍ عِنْدَ العقيقِ وَجِسْرِهِ
قَعَدْنا على حُمْرِ النَّباتِ وَصُفْرِهِ
وَظَبْيٍ يُسَقِّينا سُلافَةَ خَمْرِهِ

ويتمنَّى شاعر غنائي خالص في غنائيته من الأندلس، هو ابن خفاجة (ت ٥٣٣هـ/ ١١٣٧م) من ألسِّيرة، قريباً من بلنسية، على "أنفاس الرياح النواسم" أن يحيين عنه "الواضحات المباسم"، وأن يلقين نظرة متريثة على "أكناف العقيق"، وأن يطفن لبرهة في "تلك الرُّبَي والمعالم"، ثم يودعن "ما بين الكثيب والحِمَى" قُبُلاً على آثار أولئك الذين رحلوا(٢٨). وهنا، أيضاً، كان قد مضى وقت طويل على "الكثيب" و"الحمى" منذ أن توقَّفا عن أن يكونا أي شيء سوى اسميْ مكانَيْن. وهكذا لم تعد مثل هذه الإشارات إشاراتٍ إلى أنهار مبهمة، وأماكن إقامة قديمة، وكثبان لا تُنْسَى، ومناطق تابعة لحماية القبيلة، حتى وإن أصرَّ الشراح ذوو الميول الفيلولوجية على وصفها على هذا النحو. إنها، وقد أصبحت معلَّقة في توتر شعري بين المعاني الأولية باشتقاقاتها المتذبذبة وأسماء الأماكن فيها، مواضعُ خياليةٌ على نحو كامل لا معنى ولا وجود لها - إذا سئل الشاعر توضيحها - ولكنها كلُّ شيء وأماكنها يُشْعَرُ بها على نحو واضح بما هي "في القلوب مَنازِلُ" على حَدِّ تعبير المتنبي، أي لَمْ تقع عينا الشاعر عليها أبداً، كونُها لا

تُخُوم لها، بل حُضُورٌ فحسب.

تَمْتَدُّ القوةُ الشعريةُ لهذه الأسماء القديمة وتَحْتَضِنُ كلَّ شيءٍ، فتجعلَ ابن خفاجة نفسه {في قصيدة أخرى} يتحوّلُ إلى أصحابه في مناجاةٍ رثائية، سائلاً إياهم أن يحدّثوه عن أيام الشباب، والذي هو تقريباً، كما سوف نرى فيما بعد في القصيدة، ذكرى ليلة بـ"اللوى" (البيت التاسع)، ويخاطبهم بصورة ملغزة إلى حدٍّ ما بأن يدعوهم حمْيَرِيّين(٢٩):

وقُلْتُ، وقدْ شاقني مُلْتَقَى شَميـمِ العَرار، وبَرْدُ الصَّبَا
خليلـيَّ مـنْ حِمْيَرٍ حدِّثا أخا شيْبَةٍ عَنْ لَيالي الصِّبَا

كان الحميريون العرب الجنوبيون القدماء أسطوريين على أفضل تقدير بالنسبة إلى ابن خفاجة. وعلى الرغم من أن أصحابه يمكن أن يكونوا من أصل عربي جنوبي وأن أصل نسبه من خلال الاسم القبلي، "خفاجة" بوصفها فرعاً من كندة، كانَ عربيًّا جنوبيًّا على ما يبدو أيضا، فإن كل ما يريده الشاعر حقًّا هنا هو صوت تلك الأسماء القديمة والبعيدة. إن حالته النفسية من الحنين والأسى لتمتصُّ كلَّ الأصداء البعيدة وخصوصاً تلك البعيدة على نحو يثير شوقه ـ وهي وإن كانت بعيدة في الزمان وفي المكان فهي قريبةٌ منه عرقاً وحميمةٌ إليه تراثا، وليست على الإطلاق في حاجة إلى سياق خارجي، يعطيها مصداقية.

٢- نجْد وأركاديا: طوبوغرافية الحنين.

بعيداً عن التكرارات العديدة، والمتنوعة، والمصادفة على ما يبدو غالباً في النسيب لأسماء الأماكن التي إما أن تكون صعبة التحديد أو التي ينبغي ألا تحدَّد، يَحْفِلُ الشعرَ العربيُّ كذلك بالانغماس في أحلام اليقظة التي تلهج بذكر مناطق كاملة من شبه الجزيرة العربية، مثل تِهامة، والحِجاز، وفوق كل ذلك، نَجْد. إن هذه التأملات أو القصائد الرعوية الرثائية الأكثر امتداداً هي ما بعد جاهلية، وبالتالي فهي من إنتاج عصر لاحق في المسار الزمني العام لتطور الموتيف والموضوعة في النسيب وما تفرَّع منه(٣٠). وعموماً يُمْكِنُ تأريخها داخل ذلك الإحياء الإسلامي المُبَكِّر (أواخر القرن السابع إلى أوائل القرن

الثامن الميلادي) للغنائية البدوية التي بلغت أَوْجَها في الشعر المُلْتَهِب، والعاطفي، والمِثالي المَعْروف بالعذري، الْمُسَمَّى على اسم قبيلة الشاعر جميل، مُحِبِّ بُثَيْنَة. وكان مصطلح "العذري"، بوصفه اسْماً معروفاً، يُسْتَخْدَمُ بصور أوسع للدلالة على مدرسة كاملة من الشعراء الْمُضَحِّينَ بذواتهم في المنطقة الوسطى من الصحراء العربية. أما شعرهم، فناهيك عمَّا ولَّده من أخبار سِيْرِيَّة وتفسيرية، شكَّلت في بعض الحالات قصصاً رومانسيةً أصيلةً تقتربُ من تلك القصص الْمُنْتَمِية للحقبة الْهِلينستية، فسوف يَسْتَحِقُّ أن يُرَى بوصفه مدوَّنةً عربيةً من *erótika pathémat* ("قصص ذات معاناة غزلية")[٣١]. إن المعاناة الغزلية ***erótikon pathos*** لمجنون ليلى، الشخصية الأسطورية الكاملة الوحيدة بين أولئك الشعراء، نسقية **paradigmatic** للغاية في تَخييلها وفي طبيعتها النموذجية الأصلية على السواء.

ويَجِدُ وَضْعُ هذه الإثارة الخيالية لأقاليم مفضَّلة شعريًّا تفضيلاً مباشراً ضمن جماليات مدرسة شعرية مثل المدرسة العذرية مشروعيتَهُ في مناقشتنا بصورة أساسية لأنه يساعد على تحديد نقطة مركزية مبكرة لنمط من الحنين البدوي سرعان ما انتشر، وقد شقَّ لنفسه تربةً عاطفيةً خصبةً على نحو خاص في أقاليم نائية للإمبراطورية الجديدة الممتدة في غير نظام للمملكة الإسلامية العاربة. وهناك سوف يعيش هذا النمط على رغبة في الإمساك برمز أصلي يعودُ إليه.

ويُمْكِنُ أن يكون لتركُّزِ الإسراف التعبيري العاطفي الرعوي-الرثائي في الشعر العربي في أقاليم مثل هذه، والملحظ بسهولة في أواخر العصر الأموي، أسبابٌ متنوِّعة. ويلحظ طه حسين بحق أن جَوَّ الانقباض والحنين الذي يسود بين شعراء المدرسة العذرية. وعلى الرغم من أنه يتكئ على علم اجتماع صاغه صياغة ملتبسة من توقُّعات ناشئة، فإن تأويله للظاهرة، مع ذلك، ذو بُعْدٍ واحد؛ ففي رأيه، كان الشعراء البدو بعد أن استقر الأمر للإسلام قد تأثروا بالعوامل المثالية والتهذيبية في عقيدتهم الجديدة، لكنهم لَم يتمتعوا بالحضارة الجديدة وثمراتها. فتحولوا وهم في عزلةٍ ومواجهةٍ للإحباط الذي

أصابَ توقعاتهم المادية المتطلِّعة، إلى الداخل، شاكينَ ومحوِّلين شكواهم إلى شكلٍ مثاليٍّ لأنها موجَّهة إلى الظروف الحاضرة ومثاليتها في الماضي، قبل الإسلام افتراضاً، عندما كانوا أحراراً لا يخضعون لنظام، أو عندما لَم تكن تلك التوقُّعاتُ الجديدةُ موجودةً (٣٢).

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إننا، بتغيير منظورنا، والسماح له بأن يشمل القرون المتأخرة بما فيها من مواقف ثقافية عربية، قد نلحظ بأقوى صورة حضور حركة مُنْشَعبةٍ عن المُرْكَز في الحياة السياسية والاجتماعية في شبة الجزيرة العربية، وهي حركة بدت كذلك مهدِّدةً للأسس الثقافية القديمة للشاعر البدوي. لَم يكن البدويُّ بمحدوديته المخلصة، وعلى الرغم من عدم استقراره الموسمي، واعياً كلَّ الوعي بالعالم خارج محيط إقليم حركته الرعوية البندولية. وداخل هذا الإقليم كان يعرف كلَّ شقٍّ فيه، وكل موضع مهجور ويصلح للإقامة المؤقتة. أما الإقليم بوصفه كُلاًّ فكان يراه، مع ذلك، من الداخل فحسب. فالفضاء الداخلي المنفرد وحده كان له حدود موضوعية قوية ومصداقية خيالية. أما الكل فلم يكن مرئيًّا بعدُ، على الأقل من الخارج، ليتمكَّن من أن يوفر مساحة للخيال، ويستحضر كل السحر الرمزي للعاطفة بوصفه وجوداً شعريًّا دائراً مع اسمه الخاص. وهكذا بدأ الشاعر البدوي في امتلاك تهامة، والحجاز، وعلى الأخص، نجد عندما غادرها جميعا؛ وعندما كان قد فقَدَ هذه الأقاليم جَرَّاءَ ترامي أطراف الإمبراطورية(٣٣)، فإن هذه الأماكن، وهذه الأسماء، كانت حينئذٍ قد امتلكته. وكان مثل هذا الامتلاك يتضمن الوعي بالفقد عبر التناقض الظاهري العظيم لقوة الزمن الحنينية؛ ذلك الزمن الذي كان يملكه المرء ذات يوم، وذلك الزمن الأكثر مساحة الذي تنجذب إليه روح المرء انجذاباً لا حيلة معه، والذي يجب أن تعود إليه لأنها هي نفسها مسكونة به. فنهايةُ العملية الحنينية دائماً ما تكونُ عودةَ كلِّ المياهِ إلى البحرِ.

ومن بين الأمثلة العديدة للظهور المبكر لروح الحنين الإقليمية هذه يقف الشعر المنسوب إلى المجنون، والذي يبدو أنه اخْتُرِعَ تحديداً ليحتضن مثل هذه المشاعر. إنه شعر

يحتفل بكل من المحبوبة ليلى ونَجْدٍ على السواء(٣٤):

أَحِـنُّ إلـى نَجْـدٍ وإِنِّي لآيِسٌ طِوالَ الليالي مِنْ قُفُولٍ إلى نَجْدِ
وَإِنْ يَكُ لا لَيْلَى وَلا نَجْدَ فاعْتَرِفْ بِهَجْـرٍ إلـى يَوْمِ القِيامةِ وَالوَعْدِ

وكذلك الأمر بالنسبة إلى بيت يتنازعه المجنون والشاعر غير المخترع ابن الدمينة (ت ١٤٣هـ/ ٧٦٠م)، الذي يتغنَّى بنجد رغم انتسابه إلى أقاليم أخرى بالجزيرة العربية(٣٥):

ألا يا صَبَا نَجْدٍ مَتَى هِجْتَ مِنْ نَجْدِ فَقَدْ زادني مَسراكَ وَجْداً على وَجْدِ

ويتكلَّم المجنون عن نَجْدٍ والحِجاز معاً(٣٦):

أَحِنُّ إلى أرْضِ الحِجازِ وَحاجَتِي خِيامٌ بِنَجْـدٍ دونَها الطَّرْفُ يَقْصُرُ
وَما نَظَرِي مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ بِنافِعي أَجَـلْ لا وَلَكِنِّي عَلَى ذاكَ أَنْظُـرُ

وقد تكون القطعتان اللتان تنسبان في الحماسة إلى الشاعر الأموي الصِّمَّة بن عبدالله القُشَيْرِيّ أكثر تمثيلاً لهذا التناول الرثائي المبكر لنَجْد. أما الأولى فمرثية حنينية خالصة(٣٧):

قِفا وَدِّعا نَجْداً وَمَنْ حَلَّ بالحِمَى وَقَـلَّ لِنَجْـدٍ عِنْدَنـا أَنْ يُوَدَّعـا
بِنَفسي تِلكَ الأَرْضُ ما أَطْيَبَ الرُّبَى وَما أَحْسَنَ المُصْطافَ والمُتَرَبَّعا
وَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى بِرَواجِعٍ عَلَيْكَ وَلكنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمعا

أما الأغنية الأخرى إلى نَجْدٍ فتخطو بالـ"نوع" الشعري خطوةً إلى الأمام. وقد أدرك بصورة دالة خصوصية هذه القصيدة فريدرك ريكرت عندما أعطاها عنواناً وَصْفِيًّا هو "وداعاً إلى المرابع العالية"(٣٨). {يقول الصِّمَّة}(٣٩):

أَقـولُ لِصَاحِـبي وَالعِـيسُ تَـهْـوِي بِنَـا بَيْـنَ الْمُنيفَـةِ فَـالضِّمـارِ
تَـمَتَّـعْ مِـنْ شَـمِيمِ عَـرارِ نَجْـدٍ فَـمـا بَعْـدَ العَـشِيَّـةِ مِنْ عَـرارِ
ألا يا حَـبَّـذا نَفَـحـاتُ نَجْـدٍ وَرَيَّـا رَوْضِـهِ غِـبَّ القِـطـارِ
وَأَهْلُكَ إِذْ يَحُـلُّ الْحَـيُّ نَجْـداً وَأَنتَ علـى زَمـانِكَ غَـيْـرُ زارِ
شُـهُـورٌ يَنْقَضِينَ وَمـا شَعَـرْنا بِأَنصـافٍ لَهُـنَّ ولا سَـرارِ

وهذه القصيدة رعوية خالصة. لقد تَحَوَّلت "نَجْدٌ" بوصفها منظراً طبيعيًّا إلى رؤية شعرية مقبوضاً عليها. فهي الصحراء تُزْهِرُ في ذاكرة الشاعر بعد وقت طويل من افتقاد مطر الربيع في قِطَعٍ وَهْمِيَّةٍ من السراب وبعد زمن طويل من عودة الصحراء إلى قسوتها التي تستغرق ما يقرب من العام. وهذا هو كل ما يختار الشاعر أن يتذكره ويحيا عليه. وأن نقول إن "نَجْدَ" هذا الشاعر بخاصة لَم تُوجَد أبداً فهذا لا يلغي مصداقية الرؤية. ذلك أن "نَجْدَ" هذا الشاعر و"نَجْدَ" أي شاعر حقيقي آخر وُجِدَتْ عندما احْتُفِظَ بها شعريًّا بوصفها لَحَظةً مختارةً. وقد تكمن قيمة قصيدة الصمة الرعوية في أننا، أيضاً، نَخْبُرُ "نَجْداً" بوصفها لَحَظةً، لن تكون قابلة للنسيان لأنَّها بِمثابة "أنا أيضاً في أركاديا *et in Arcadia ego*" لنا.

وسوف يقوم شعراء آخرون متأخرون باختزال موتيف "نجد" إلى قيمته المجرَّدة والرمزية الخالصة. وسوف يصبح هذا المُوتيف الغاية والوسيلة لكل حنين. وهكذا يدع أبو العلاء المعري، بِحسه الـمُعتاد العالِي بالدراما القوى الطبيعية تتشوَّق، وتَجوع، وتستسلم بَحثاً عن "نجد". وفي بيتين فقط يعطينا الجوهر الشعري العربي المميز للرثائي، والرعوي، وربَّما الأسطوري(٤٠):

أعـارِضَ مُزْنٍ أَوْرَدَ الْبَحْرَ ذَوْدَهُ ... فَلَمَّا تَرَوَّتْ سارَ شَوْقاً إلى نَجْدِ
سَما نَحْوَهُ مَلْكُ الرِّياحِ بِجُنْدِهِ ... فَـمَـزَّقَـهُ دُونَ الإرادةِ وَالـوُدِّ

وبالنسبة إلى شاعر من بلنسية البعيدة، أيضاً، تُعَدُّ "نَجْدٌ" و"تِهامَة" فوق كل شيء صوراً عقليةً فاتنةً وفائقةً عن طُرُقٍ لَم تطَأْها قَدَمٌ، وأهداف لَم يُحَقِّقها إنسانٌ(٤١):

فَيَا خَيْم نَجْدٍ دُونَ نَجْدٍ تِهامَةٌ ... وَنَجْـدٌ وَوَخْدٌ لِلسُّرَى وَذَمِيلُ

ويبدو الشاعر الصوفي ابن الفارض وهو يحمل هذا الحنين الشعري إلى النقطة التي تتجاوز فيها وظيفتها بوصفها تعبيراً غير متكافئ للبداوة العتيقة. فهو على الأقل يخاطب وَعْيَنا في مستوى أقلَّ، تحت رحمة ما ينطوي عليه النسيب الأصلي من غموض. وهكذا يستحضرُ بالاسم، في واحدةٍ من أفضل قصائده المنجزة عن الاجتياز

الروحي، الأرضَ "الفورية" لشوقه الصوفي، التي لا تستطيع، حينئذٍ، في علاماتها الطبيعية والمعمارية، سوى أن تشير إلى رموزٍ، تتجاوزُ حدودَ الدائرة الرمزية للنسيب إلى اكتمال القصيدة(٤٢):

٣٥ . إذا أَذى أَلَمٍ أَلَمَّ بِمُهْجَتي فَشَذا أُعَيْشابِ الْحِجازِ دَوائي

٤٠ . وَشِعابُهُ لِيَ جَنَّةٌ وَقِبابُهُ لِيَ جُنَّةٌ وَعَلى صَفاهُ صفائي

وقد يبدو، أيضاً، هذا الشوق إلى أماكن الحج في الحجاز، وقد تميَّز موضوعاتيًّا، وليس "شكليًّا" فحسب، أمراً أوضح من اللازم وأكثر ماديَّةً ـ في إشاريته الطوبونيمية ـ إلى الدرجة التي سوف يتقهقر عندها التيارُ العميقُ الرمزيُّ العتيقُ أمامَ ذخيرة جديدة أكثر دقَّةً من الرموز، مع زعم مستقلٍّ بالكفاءة الشعرية. ومع ذلك، ليسَ الأمرُ على هذا النحو؛ ذلك لأن الجدلَ بين المقصد الرمزي الجديد والمرجع الرمزي القديم يُكْسِبُ القصيدةَ حيويتَها فقط من خلال الخصوصية الصوفية (التي هي نفسها تناقض ظاهري) المغروسة في البداوة الأوسع للقصيدة. وبلغة تمليها القصيدة، يصرِّح خليلُ الشاعرِ بهذا الجدل بأن مصدر كل هذا الشوق هو في النهاية "نَجْد" ـ تلك الوثنية ـ، وبلغة رمزية التي لَم "تَهْتَد" أبداً، خَصيمةُ الحجاز. فشوقه إذن هو الشوق العتيق إلى "نَجد" البدوية إلى الأبد التي ترسل نسماتها شبه الزفير إلى الطوبونيميا الجديدة، والصوفية، ولَمّا تنزل مع ذلك دقيقةً على نحو متناقض ظاهريًّا، طوبونيميا الحجاز بدءاً من الزوراء، المعروفة بطريقة أخرى بوصفها المدينة المنورة(٤٣):

١ . أَرَجُ النسيمِ سَرَى مِنَ الزَّوْراءِ سَحَراً فَأَحْيا مَيِّتَ الأَحْياءِ

٢ . أَهْدَى لَنا أَرْواحَ نَجْدٍ عَرْفُهُ فَالْجَوُّ مِنْهُ مُعَنْبَرُ الأَرْجاءِ

وقد بلغَ التبلورُ الرمزي لـ"نَجْدٍ" مَبْلَغَهُ في قصيدة لأبي العباس أحمد بن شهيب (ت ٧٥٠هـ/ ١٣٤٩-١٣٥٠م)، وهو من مواطني ثغر آخر على المحيط الغربي للشعر العربي، أي مدينة فاس. ولدى هذا الشاعر المعاصر لابن خلدون، الأثير لديه، تنتمي "نَجْدٌ" انتماءً كليًّا إلى المجال الرمزي لهيمنة "الدار" المألوفة في النسيب(٤٤):

دارُ الْهَـوَى نَجْـدٌ وَسَـاكِنُهـا ... أَقْـصَى أمـاني النَّفْسِ مِنْ نَجْـدِ
هَلْ باكَـرَ الوَسْمِيُّ سـاحَتَـهـا ... وَاسْتَنَّ في قِـيـعـانِهـا الْجُـرْدِ
أوْ باتَ مُـعْـتَـلُّ النَّسـيم بِهـا ... مُـسْتَـشْـفِـيًـا بالبـانِ والرَّنْدِ
يَتْـلُـو أحـاديثَ الـذيـنَ هُـمُ ... قَـصْـدي وَإِنْ جارُوا عَنِ القَـصْـدِ
أيَّامَ سُـمْـرُ ظِلالِهـا وَطَنِي ... مِنْهـا وَزُرْقُ مِـيـاهِـهـا وِرْدي
ومَـطارِحُ النظَراتِ في رَشَـأٍ ... أحْـوَى الْـمـدامِعِ أهْيَفِ القَـدِّ
يَرْنُـو إِلَيْكَ بِعَـيْـنِ جـارِيَةٍ ... قُـتِلَ الْمُـحِبُّ بِهـا على عَـمْـدِ

وبعد أن لحظنا تدفقات الحنين الشعري العربي حول "نَجْدٍ"، لا نستطيع أن نغفل عن التلميح إلى أننا في "نَجْدٍ" الشعرية العربية الخالصة تلك نكون بدرجة مساوية على اتصال بنموذج أصلي ثقافي-تاريخي، يذهب إلى ما وراء الاحتواء الذاتي للانتماء الإقليمي الأصلي. إن الشعراء العرب الذين يكرسون شعرهم على حنين نجد يصبحون بالنسبة إلينا أشبه كثيراً بشعراء العصر القديم الإغريقي-اليوناني، والذين "تندمجُ الأسطورةُ والواقعُ في مكانهم الرمزي الخاص للحنين، ويؤثِّرُ كلٌّ منهما في الآخر"، وحيث "ما هو مُسَمًّى [التأكيد من صنعي] ليس موجوداً ودالاً، لكنه دالٌّ فحسب. فالفن يصبح اليجوريًّا، أي مجالاً للرموز. وبجانب العادي يقف عالم للفن"(٤٥). أما ما يراه الناقد الكلاسيكي برونو سنيل B. Snell فهو أن هذا هو اختزال بانوراما التتابع الزمني لتحوُّل الزمن والمكان الحنينيَّيْنِ من أصولهما الهومرية والهيسيودية إلى أركاديا فيرجيل، وهو تقصير وجد، في زمن نضج رؤيته المنظورية، حينئذٍ في أركاديا سنازارو استمراراً وإسقاطاً ما بعد فيرجيليٌّ على نحو واعٍ، وهو إسقاط لَمْ يخفق في أن يكشف عن هوية "زمنه الحنيني" و"مكانه الحنيني" الأصليَّيْنِ. وهكذا فإن ما تبلور كان هو الرؤية الشعرية بصورة كلية لإقليم يسمَّى أركاديا بوصفه منظراً طبيعيًّا للروح(٤٦).

وعلينا أن نكون مستعدين، من خلال وجهة النظر عن أنثروبولوجيا الحنين، ومن خلال الحساسية المقارنة بالموتيفات الأدبية الدالة، لأن نُجرِّبَ هنا ذلك الإحساس،

الغنائي الخالص، وفي الوقت نفسه القابل للتحكُّم فيه نقديًّا، بالتعرُّف: أي إحساس المرء الذي يَحِن إلى أن يكون في أركاديا (*utinam ex vobis unus vestrique fuis-sem;Vergil, Eclogue 10: 35/* ليتني كنتُ معكم وواحداً منكم) بأنه قريب من مشاركة الصمة القشيري أو ابن خفاجة حنينهما إلى "نَجْدٍ"؛ وأن الوجود في "نَجْد" الشعرِ، يَجْعَلُ المرءَ كذلك جِدَّ قريبٍ من "أركاديا" الشعرِ. وهكذا يمكن أن يكون جوته، أيضاً، الذي قدَّم الرحلة الإيطالية من تأليفه بشعار "أنا أيضاً في أركاديا"، قد أُغْرِيَ بأن يعطي **الديوان الغربي-الشرقي** شعار "أنا، أيضاً، في نَجْد". وإذا صحَّح المرءُ "إساءة فَهْم" "isprision" جوته الرعوي للشعار الرثائي الأصلي "أنا أيضاً في أركاديا" "Et in Arcadia ego" كما فعل إروين بانوفسكي E. Panofsky، فإنه يقترب أكثر بصورة مكافئة من الحسِّ الشعري الرثائي الأصلي بـ"نَجْدٍ" بوصفه شكلاً من أشكال "الوجود في أركاديا"(٤٧).

يدفعنا الزعم بِمثل هذا التشابه عَبْرَ الثقافي في المعنى الرمزي إلى افتراض أن ظروفاً موضوعية بعينها تتقاسمها كلٌّ من أركاديا ونَجْدٍ يمكن أن تكون قد مَهّدَت الطريق لحدوث هذه "المصادفة" الرمزية. فيمكن، على سبيل المثال، أن نرى في الموازاة بين الملامح الجغرافية والديموجرافية، أو بالأحرى العِرْقيَّة، من ناحية، وما اتخذته من أبعاد أسطورية وإيديولوجية، من ناحية أخرى، مداخل مشجِّعة لتبيُّن الموضوع. ولعل أوضح السمات بالنسبة إلى نَجد(٤٨) هو أنها واقعة في هضبة مركزية عالية بشبه الجزيرة العربية، وهي مُحاطة بسلسلة جبال من ناحية الغرب والشرق، وبصحراء قاسية من الشمال والجنوب. أما الْماء فيتمثل في جداول موسمية فحسب، وفي عدد من الينابيع التي تكوِّن بِرَكاً فيما يشبه الواحات المُحاطة بحياة نباتية، وإن لَم تكن مستقرة بالنسبة إلى مستوى الماء فيها. وخلال الحقبة التي تعنينا كانت نَجْدٌ منطقةً قاحلةً، ذات مصادر محدودة، تقوم على رعي الإبل، وتزويد المناطق المُحيطة بالإبل اللازمة للتجارة والحرب. ويبدو أنها كانت تتمتَّع بنوع من الاستقرار السكاني في العقود الأولى من الخلافة

الإسلامية وحتى الحقبة الأموية. ومع ذلك، فإن عوامل انحدارها الاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي كانت قد بدأت في الظهور في هذه الحقبة، في حين أن اكتمال انحدارها وتقهقرها إلى مكانة "هامش" غيرَ قابلٍ للإصلاحِ في كل تلك النواحي كان عليه أن ينتظر وصول الأسرة الحاكمة العباسية المعادية لِنَجْدٍ.

ولأسباب جغرافية بقدر ما هي أساطيرية شعرية mythopoetic ربَّما تَمتَّعت هذه الهضبة في قلب شبه الجزيرة العربية بشهرة لا خلاف عليها من حيث أصالتها ونقاؤها العرقي واللغوي. وقد تجلّى هذا التميز لِنَجْد سياسيًّا قبل الإسلام في مملكة كِنْدَة التي اكتسب ملوكها، بدءاً من حُجْر وابنه عمرو، شرعيةَ زعمهم في حكم الجزيرة العربية من خلال سيطرتهم على نَجْدٍ(٤٩).

ومع ذلك، فإن نَجْداً بوصفها ظاهرة أدبية صرفاً تدخل مرحلتها الأساطيرية الشعرية mythopoetic على نحو مفاجئ إلى حَدٍّ ما خلال الحقبة الأموية. وما حدث في تلك اللحظة هو النَّمْذَجَة idealization الواضحة لنَجْدٍ ليس بوصفها إقليماً، ولكن بما هي حالة عقلية a state of mind ـ ومن المهم أن نلحظ أن كل ذلك كان يصاحب مولد فكرة دولة ملكية عربية ـ إسلامية، كانت لا تزال تحدِّد نفسها تحت حكم الأمويين بأصلها شبه الجزيري. ومهما يكن من أمر، فإن تناقضاً ظاهريًا إيديولوجيًّا يبدو أمامنا خلال هذه الحقبة عبر حقيقة اضطرار كلٍّ من نَجْد، المحور القديم للهوية والشرعية العربية، والحجاز، الإقليم المجاور لها، الذي لَم يكن إقليماً أقلَّ أهمية من الناحية الإيديولوجية (وإن كان بالمعنى الإسلامي الناشئ) إلى الاستسلام أمام دمشق "الهامشية"، التي انتزعت مكانتها بوصفها محور السلطة الإمبراطورية البازغة حديثاً. وقد سادت حالة من التوتر بين الهامش المتزعِّم للمركزية، والمركزية المطرودة إلى الهامش نتيجةً لهذه الإزاحة والإحلال بين المواقع وعَكْسِ الأدوار. ومع ذلك، لَمْ تقاوم في حَيِّزِ الحنين الأصلي النموذجي نَجْدٌ هَيْمَنَةَ دمشق فحسب، بل قاومت هَيْمَنَةَ بغداد كذلك، كما قاومت الانشعاب الأخير عن المُركز في الأندلس.

وعندما نأخذ هذه العلاقة بين نَجْدٍ وشبه الجزيرة العربية في حسباننا، علينا أن ننظر إلى أركاديا بالطريقة النسبية نفسها، ذلك أن مقارنةً ما بين نَجْدٍ وأركاديا هي بالضرورة مقارنة علائقية. ومن هذا الجانب، تشكِّل أركاديا جغرافيًّا، مثلها مثل نَجْدٍ، العمقَ الداخلي لشبه جزيرتِها، بيلوبونيسُسْ، فهي تفتقر إلى طريق مباشر إلى البحر، كما أنَّها وهي في معظمها هضبة عالية متحصِّنة بالجبال التي تحيط بِها. ولأنهارها، أيضاً، الخصائص نفسها من حيثُ جريانُ مياهها في الأرض كي تعود إلى الظهور مرة أخرى بعد اختفائها في مجارٍ تحت الأرض. وقد تبزغ أسطورة نهر ستيكس Styx الأركادي، الذي لا يحيط بمائه وعاء، من هذه الخصوصية، أي من كون التربة نفسها هنا هي الوعاء(٥٠). وتتغير وديان أركاديا المُطَوَّقة بالجبال تَماماً إلى أن تكون مستنقعات غير آهلة، وتُعْرَفُ أقاليمُها العالية بِمناخها القاسي.

كان اقتصاد أركاديا منذ العصر القديم الأبعد اقتصاداً رعويًّا. وفي الحقيقة، كان بان Pan إله الرعاة نفسه من مواطني أركاديا. ولكي يؤمِّنَ الرعاةُ الأركاديون ما يقيم شظف عيشهم، أو لكي يُجاوزوا دائرة فضائهم المحدود، كانوا كثيراً ما يخدمون مرتزقةً في جيوش الحكومات اليونانية الأخرى. ومع ذلك، فإن دولتهم الخاصة، أو بالأحرى نظام حكوماتِهم، لَم يكن قائماً على أساس وطيد. وعلى الرغم من هذا الهزال الاقتصادي والهشاشة السياسية، كان الأركاديون ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم الرصيد الأرومي لبيلوبونيسُسْ، ويشيرون إلى أنفسهم بوصفهم "الشعوب الأصلية لأركاديا المقدَّسة"، ويقرُّ هيرودوت لهم، أيضاً، بهذه المكانة (8. 73)(٥١). وكانت أركاديا بالنسبة إلى الأثينيين مؤسِّسي الدولة، صورةً مكافئةً لمدينة فاضلة سياسية، ذلك أنه "إذا سَيْطَرَتْ أثينا على أركاديا تكون قد سَيْطَرَتْ على بيلوبونيسُسْ سيطرةً كليةً"، مما يبدو أمراً راجعاً إلى وصيَّة قديمة حول الاستحواذ على أركاديا على يد الإسبارطيين. فعبارة "أنْ تطْلُبَ أركاديا" (هيرودوت 1.66) تصبح "المكافِئَ الذي يُضْرَبُ بِهِ المَثَلُ عَلَى طَلَب المُسْتَحيل"(٥٢).

ونحن نمتلك توصيفاً نموذجياً ومنحازاً بصورة مفهومة عن الأركاديين أنفسهم قدمه المؤرخ بوليبيوس Polybius، وهو نفسه أركاديٌّ. وهم معروفون بأن لَهُم "سُمْعَةً جدٌ عالية بالفضيلة بين اليونان، ولا يعود هذا إلى شخصيتهم الإنسانية العطوفة والكريْمَة [التأكيد من صنعي] وعاداتهم فحسب، ولكن على وجه الخصوص إلى تقواهم نحو الآلهة"(٥٣). إن تأكيد بوليبيوس فضيلة الكرم بين الأركاديين يَضْربُ على وَترٍ جدٌ مألوف، يجعلنا نُفكِّرُ بإيمانٍ مُجاهَرٍ به لفضيلة نجدية مشابهة ونتعرَّف في كلا هذين الزعمين، أو الموقفين، بصورةٍ لا لَبْسَ فيها بالْمَرَّة إلى نموذجيَّة الوضع التعويضي لمن لا يملك شيئاً. وعلاوة على هذا، تبدو وجهة نظر بوليبيوس عن الأركاديين بوصفهم على نحو خاص مكرَّسين لآلهتهم متناقضةً مع عاداتهم في انتقادهم القاسي لإلههم المفضَّل، بان، متى خابت توقعاتهم فيه. وقد لحظ هذا، على نحو مثير للسخرية، ثيوقريطس Theocritus في قصيدته الرعوية السابعة(٥٤):

افعل هذا، يا بان الْمَحبُوب، وأبداً، عندما تكون الشرائح أقل من اللازم،
فلعل كُرَّاثَ صِبْيَة أركاديا تَضْرِبْكَ حتى تُحيلَ لَوْنَكَ أسودَ وأزْرقَ.

وسوف تقع وجهةُ النظر هذه عن الأركاديين قريبةً من العصيان الذي يضرب به المثل لدى النجديين في أمور دينية.

ويسجِّل بوليبيوس أبعدَ من ذلك أن الأركاديين، على الرغم من نشأتهم في ظروف متقشِّفة، فرضت عليهم خشونةً بعينها في الشخصية، فإنها مع ذلك نجحت في تليين عريكتهم، وترقيق طبعهم من خلال ممارستهم فنَّ الموسيقا، وفي الحقيقة من خلال "إدماج الموسيقا في حياتهم العامة كلها إلى مدًى، لَم يكن الأولاد فحسب، بل الرجال الشباب حتى سن الثلاثين مضطرين كذلك إلى دراستها باستمرار"(٥٥). ولو ظلَّ هناك شيءٌ من القسوة والخشونة بعد ذلك في شعب مثل هذا، فإنه لا يكون سوى في الحالات الاستثنائية الخاصة بإهمال علم الموسيقا.

ومع ذلك فقد حدث هذا التفوق غير المسبوق للرعاة الأركاديين من الذين يغنون

الترانيم، ويعزفون الفلوت فقط مع اكتمال التدهور السياسي لليونان الكلاسيكية، عندما أصبحت كل هلاس Hellas {اليونان القديمة} ترى نفسها مُخْتَزَلَةً إلى مكانة إقليم من أقاليم إمبراطورية روما الواسعة. وفي هذه اللحظة يتقلّص "واقع" أركاديا تقريباً بصورة كلية إلى أسطورة شعرية. وهكذا كان لا بُدَّ من هذه الأَقْلَمَة provincialization الكليِّة داخل ما كان هو نفسه إقليماً لِتُتَوِّجَ مصير أركاديا. وحينئذٍ فقط استوت أركاديا من أجل أن تصبح منظراً طبيعيًّا رمزيًّا على نحو كليٍّ، مسكوناً في موقعه المقفر برعاة أشبه بالكائنات الروحية على نحو كليٍّ {كذلك}. وكان فرجيل، الشاعر–شارح النصوص القديمة، المنتمي إلى مولد الإمبراطورية، منتظراً خلف الستار في مصادفة أدبية تاريخية عجيبة.

تقودنا أخيراً السلسلة النجدية–الأركادية للتماثلات الشعرية، أو القابلة للترجمة شعريًّا، التي قرَّبت على ما يبدو بين نقاط ما وراء زمنية، وما وراء مكانية للصلة الرهيفة على مستويات سيميوطيقية تقريباً صُمِّمَتْ كي تسحبَ الجوهرَ إلى استثناءِ العَرَض، إلى أكثر الصلات أَسْراً، أي إلى الحضور في تلك الأقاليم المميَّزة، وبالامتداد في كل الأقاليم اليونانية–الرومانية والـ"مَلَذَّة" *amoenitas* العربية–النجدية، لريحين معطاءتين ومباركتين، الزفير والصَّبا. أما الريح العربية التي تُدْعَى "الصَّبَا" فأصلها من نَجْدٍ وتَهُبُّ نحو الغرب، في حين أن الريح التي تتهادى فوق قلب أرض بيلوبونيسُسْ ومن ثم تمتد إلى بقية اليونان فتهب من الغرب وتُعْرَفُ باسم "الزفير". وكما هو متوقَّع، فإن للصَّبا العربية تقريباً مكانةً وحضوراً شعريًّا غنائيًّا على نحو حصري - ولَم يرد ذكرها في القرآن الكريم - في حين أن الزفير اليونانية تتأرجح بين الشعر والأسطورة، ولكنها تنتهي في مراحلها الهلينية، واللاتينية، وفي عصر النهضة إلى أن تكون متميزة بمجالها الغنائي على نحو مكافئ {للصَّبا العربية}.

وتهُبُّ الريح اليونانية الزفير / الزفيروس Zephyros {إله الريح الغربية عند اليونان، ويُعَدُّ من أكثر آلهة الغابات اعتدالاً ورقَّة}، بصورة أيقونية، وبوصفها موتيفاً شعريًّا، من

البحر أو تنْزل من الجبال. وقد كانت معروفة، منذ هومر وهسيود. في تجسيدها "الأوَّليّ" في الأسطورة وفي تطبيقها الأدبي على السواء. فهي الريح {بوصفها مذكَّرة في اللغة اليونانية} التي تخصِّب الخيلَ التي ترعى بجانب البحر. وطبقاً لهومر (الإلياذة 16.150)، كانت تتبنَّى أَحْصِنَةَ أَخيل(٥٦). ولكن الإله زفيروس، متجسِّداً في شكل شاب ذَهَبيِّ الشَّعْر، مع {إلاهة قوس قزح و} رسولة الإلاهة إيريس، كانا يتبنَّيان كذلك إيروس {إله الحب عند الإغريق}(٥٧). وكل ربيع يَمْـلأُ نَفَسُ هذا الإله–الريح، نازلاً بلطف على كلوريس–فلورا {الإلاهة اليونانية ونظيرتها الرومانية لوقت الربيع والزهور}، المروج بزهور جديدة. ومع ذلك، يكشف زفيروس الغيور، في منافسته مع أبولُّو على هياكينثوس Hyakinthos الوسيم، عن الوجه الآخر له. ففي أثناء أحد تمارين أبولُّو على رمي القُرْص يَهُبُّ زفيروس إلى الأسفل من تايجيتوس Täygetos، سلسلة الجبال التي تفصل أركاديا عن إسبرطة، مغيِّراً على نحو مميت اتجاه قُرْصِ أبولُّو نحو جبهة هياكينثوس الغافل.

ومع ذلك، فإن خصيصة الزفير الأساسية، في أكثر معانيه قدماً، هي صفته الإخصابية. وهذه الصفة معبَّر عنها أساطيريًّا mythopoetically من خلال ارتباطها بالفرس المنتمية إلى جنس الخيل، التي هي رمز للخصوبة في حَدّ ذاتها. وإنه لفي هذه الصفة، أيضاً، تصبح لرمزية الزفير/الزفيروس صلة آسرة بأركاديا، حيث، طبقاً لثيوقريطس (القصيدة الرعوية 2.46-48)، فإن قوة الزفير للإثارة الشبقية في إناث الخيل ممتدة إلى الخاصية الجلية لنبات أركاديّ(٥٨):

إنّ جنونَ الْخَيْلِ عُشْبٌ يَنْمُو فِي أركاديا،
وَيَجْعَلُ كُلَّ مُهْرَةٍ، كُلَّ فَرَسٍ مُنْطَلِقَةٍ بِسُرْعَةٍ
تَجْري في حَالَة اهتياجٍ فِي الْهِضَاب.

وفي أركاديا عصر النهضة لياكوبو سنازارو، يعودُ عُشْبُ ثيوقريطس المؤدِّي لـ"جُنُونِ الخَيْلِ" بوصفه "أَعْشاباً مِنْ كُلِّ أركاديا" التي لديها، مجتمعةً مع التعويذات الكهنوتية

الأركادية، القوةُ على أن تستحثَّ رغبةَ الحبِّ بطريقةٍ "ليست مختلفة عن إناث الخيل شديدة الاهتياج الواقفة على أجرافِ أبعدِ غربٍ وهي معتادةٌ على انتظار النسائم المخصبة لزفيروس"(٥٩). والزفيرُ، بوصفه موتيفاً، ثابتٌ على نحو متساوٍ بالطريقة التي ظهر فيها من قبل مُمَثَّلاً على الأواني الفخارية اليونانية في القرن الخامس: بوصفه شابًّا مجنَّحاً مع زهور في ثنايا معطفه. وفي إبيجرامة رعوية لـ Bakchylides، من القرن الخامس كذلك، يكونُ الزفيرُ "النسيمَ العليلَ بين الرياح الهوجاء القاسية"(٦٠). وبطريقة مشابهة، في زمن لا تاريخي للأنشودة الرعوية، في ساعة الاسترخاء التامة لسنازارو، "لا نَفَسَ من زفيروس يَتَنَفَّسُ، وَخُمُولُهُ يَجْعَلُ السهولَ المائيةَ معتدلةً، وتومضُ النجومُ في السماءِ الْهاجعة"(٦١)، وأن تَنَفُّسَهُ هو الذي "يُلَطِّفُ الحرارةَ الشديدة"(٦٢). ولكنه فوق كلِّ شيء زفيرُ أكثرِ مكانٍ للاسترخاءِ قدماً وأكثرها تَميُّزاً بصورةٍ نَموذجيَّةٍ أصليَّةٍ، أي الحقول الإليزية لمينيلاوس في الأوديسة(٦٣):

حَيْثُ كُلُّ الوُجُود حُلُمٌ بالرَّاحَة.
فإنَّ سُقُوطَ الثلجِ لَيْسَ مَعْرُوفاً هناكَ بالْمَرَّة، وَكذلكَ
صَقيعُ الشتاءِ الطَّوِيلِ، وَلا الْمَطَرُ الْهَتُونُ،
وَلكِنْ فَقَط المُحيطُ الْمُعْتَدلُ وَالسَّاكِنُ
يَأْتِي بالانتِعَاشِ إلى رُوحِ الرِّجَالِ -
فَالزَّفِيْرُ يَهُبُّ دَائماً.

وفي الأوديسة، مرةً أخرى في الأوديسة، يكون {الزفير} هو الإثمار الفردوسي لِجَنَّة ألسينوس Alcinous:

لَم تفشل الثمرات أبداً فوق هذه الأشجار: ففي زمن الشتاء
وزمن الصيف كانت تُنْتِجُ، ذلك أنه خلال العام
كانَ نسيمُ الزفيرِ يُنْضِجُها جَميعاً على التوالي(٦٤).

وعن الريح الشرقية العربية، المرتبطة شعريًا إلى حَدٍّ كبير بنَجد، يذكر الموسوعي النويري (ت ٧٣٣هـ/ ١٣٣٢م) القول المأثور عن أن "اللهَ لَمْ يُرْسِلْ أَبَداً نَبِيًّا دُونَ أَنْ يُرْسِلَ مَعَهُ الصَّبَا"(٦٥). وكان النبي محمد [ﷺ]، أيضاً، مؤيِّداً بالريح الشرقية(٦٦). وثمة خبر ذو دلالة مضيئة في هذا الصدد وهو جزء من سِيَرِ الأولياء المبهجة التي تطورت حوالي الأيام الأخيرة للشاعر لبيد، الذي يأتي، هو الآخر، كما يجب أن نلحظ، من عَالِيَة نَجْدٍ. ويحكي الخبر عن نذر الشاعر أن يطعم المحتاجين كلما هبّت الريح الشرقية.

> فِي يَوْمٍ مِنَ الأَيَّامِ، بَعْدَ الإِسْلامِ، عِنْدَمَا كَانَ {لَبِيدٌ} فِي الكُوفَةِ، فِي عَوَزٍ وَبالكادِ قَادِرٌ عَلَى إِطْعَامِ نَفْسِهِ. وَكَانَ الوَلِيدُ بْنُ عُقْبَةَ، وَالِي الكُوفَةِ حِينئذٍ تَحْتَ عُثْمَانَ بْنِ عَفَّانَ، ... عَلِمَ بالأَمْرِ وَبالتَّالِي {صَعَدَ المِنْبَرَ} وخَاطَبَ النَاسَ ثُمَّ قَالَ: "قَدْ عَلِمْتُمْ مَا جَعَلَ أبو عَقيل [لَبِيدٌ] عَلَى نَفْسِه، وَهذا يَوْمٌ مِنْ أَيَّامِه وَقَدْ هَبَّتْ صباً فَأعينوهُ وأَنا أَوَّلُ مَنْ فَعَلَ". ثُمَّ نَزَل عن المِنْبَرِ فأَرْسلَ إليه بِمائة بَكْرَةٍ(٦٧).

ومن ناحية أخرى، أُبيدَتْ قبيلةُ عادٍ المُغْلَّفةُ بالأسطورة(*)، ذات الأصل العربي لإثمهم بريحِ "الدَّبُور"، الريح السَّمُوم التي تَهُبُّ من الغرب أو من الجنوب الغربي نحو الشمس المشرقة، وفي مواجهة النقطة على الأفق التي تأتي منها الصَّبَا. وفي هذه الثنائية الضدية على وجه الكرة الأرضية، تكون "الدَّبُورُ" "أَسْوَأ الرِّياحِ". فهي لا تخصب الأشجار أو ترفع السحب، وهي على الإجمال ريحُ الفَأْلِ السَّيِّئِ(٦٨). وتقابلها "الصَّبَا" بنعومتها، والقدرة على نشر البذور في السحب المحمَّلة بالمطر، ومن ثم إخصابها. وبوصفها حاملة لرسائل تفوح بالعطر من المحبوبة، تكون "الصَّبَا" كذلك ريحَ وَعْد الحُبِّ - أو التَّذَكُّر - وريحَ الأنباءِ الطيِّبَة.

ومع ذلك، فنحن لا نستطيع أن نؤكِّدَ، دون تحفظ، انطباقَ هذا التوصيف للصَّبا على طبقات من الشعر العربي قبل الإسلام، لأنَّ وَصْفاً للصَّبا، وإن كان فقط في أمثلة قليلة، بوصفها رِيحاً خَشِنَةً وقاسيةً - مثلها في هذا مثل الريح الشرقية في التَّوراة، المسمَّاة

(*) انظر تعليقنا في مقدمة المترجم. [الناشر].

"قديم" أو "روح قديم"، في سياقات متعددة، وإشارية على نحو متعمّد(٦٩). وهكذا يمكن أن نقرأ ظهور "الصَّبا" في صورة امرئ القيس عن الظليم، أو ذكر النعامة، وهو يبحث عن عُشّه(٧٠):

تَـرَوَّحَ مِـنْ أرْضٍ لأرْضٍ نَـطِيَّةٍ   لِذِكْـرَةِ قَيْـضٍ حولَ بَيْضٍ مُفَلَّقِ
يَـجُـولُ بآفـاقِ البِـلادِ مُغَرِّباً   وَتَسْحَقُـهُ رِيْحُ الصَّبا كُلَّ مَسْحَقِ

وفي المطلع النسيبي الرثائي لقصيدة عبيد بن الأبرص، ليست "الصَّبا"، بعدُ هي الريح التي سوف تنعش الروح في الأطلال المقفرة(٧١):

لِـمَـنْ الدارُ أَقْفَرَتْ بالجنابِ   غَيْرَ نُـؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كالكِتابِ
غَيَّرَتَها الصَّبا وَنَفْحُ جَنوبٍ   وَشَمـالٍ تَـذْرُو دُقاقَ التُّرابِ

وعلى نحو مشابه نجد أن ما تنبئ به الأطلال من خراب في بيت الحارث بن عبَّاد، تشترك فيه الصدمة الخفيفة التي تحدثها "الصبا" والنذير المشئوم لـ"الدبور" القاسية(٧٢):

زَعْزَعَتْهُ الصَّبا فَأَدْرجَ سَهْلاً   ثُـمَّ هاجَـتْ لَهُ الدَّبورُ نَحيلا

وفي قصيدة منسوبة إلى عدي بن زيد، شاعر بلاط الحيرة، يكون التَّكَيُّفُ الرثائي البدوي الأقدم لـ"الصَّبا" داخل موتيف الأطلال المقفرة موضوعاً وضعاً مناسباً وسهلاً، وعلى نحو شامل بطريقة مماثلة في الحالة النفسية الرثائية لـ ***ubi sunt*** (أَيْنَ هُمْ)، والتي يكون اعتمادها على إشارات إلى تحوليَّةِ الموكب الملكي، والنفوذ الملكي وإلى رموز القوة المرئية، قصرَي الخورنق والسدير(٧٣):

ثُمَّ بَعْدَ الفلاحِ وَالْمُلْكِ وَالنِّعْـ   ـمَـةِ وارَتْهُـمْ هنـاكَ قُبُـورُ
ثُـمَّ صارُوا كَأَنَّهـم وَرَقٌ جَفْـ   ـفَ فَأَلْـوَتْ بِهِ الصَّبا والدَّبُورُ

ومع ذلك، فإن "الصَّبا" الرقيقة، المثيرة، جالبة المطر، والمُخْصِبَة لا تُظِلُّ تَحْتَ جَناحَيْها المُمْتَدَّيْنِ مناطقَ دَالةً للموتيفات في الغنائية الجاهلية فحسب، ولكنها مقدَّر لها، بالتالي، بوصفها إشارة حالة نفسية، أن تصبح واحدة من أكثر كلمات الغنائية

العربية ثباتاً وأكثرها شحناً بكثافة على وجه الإمكان. وكثير من هذا حاضر بالفعل لدى امرئ القيس، وذلك عندما يصف "المحبوبة" بتشبيه جواهر عقدها بجذوات متوقّدة؛ إذ تهُبُّ الريح عليها وتنثرها إلى شرار صادر من نار الحي المضياف(٧٤):

وهَبَّتْ لَهُ ريحٌ بمُخْتَلِف الصُّوَى ... صَباً وَشَمالٌ في منازِلِ قُفَّالِ

ولنقارن هذا بما في معلقته الشبقية بدرجة عالية، عندما يتذكر بعض سحر مغامراته الغرامية السابقة(٧٥):

إذا قامتا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ منهما ... نَسيمَ الصَّبا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

وهكذا، أيضاً، بضربة رقيقة من ريشته الشعرية يضيف امرؤ القيس إلى معجمه الشعري اللون المناسب؛ إذ يدفع بـ"الصَّبا" إلى الدخول في استعارة رعوية بوصفها راعياً سماويًّا، ينادي على قطيعه - أي السحاب المطر - من أجل أن يحلبها(٧٦):

فلمَّا تدلَّى مِنْ أعالي طَمِيَّةٍ ... أَبَسَّتْ به ريحُ الصَّبا فتَحَلَّبا

وبالنسبة إلى الشاعر الجاهلي، الحادرة، تستحضرُ الريحُ الشرقيةُ وما تسوقه من مطرٍ الثغر الرطْب لامرأة جميلة على نحو قد يبدو موغلاً في البعد وفي عدم ترابط مرجعيته، لو لم يكن أسلوباً استعاريًّا مألوفاً في الشعر العربي المبكر(٧٧):

{وإذا تنازِعُكَ الحديثَ رأيتَها ... حَسَناً تَبَسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ}

بغريضِ ساريةٍ أدرَّتْهُ الصَّبا ... مِنْ ماءِ أَسْجَرَ طَيِّبَ الْمُسْتَنْقَعِ

وحتى عندما تستخدم "الصَّبا" في الهجاء، كما نجد في قصيدة لطرفة، فإن "إحلالاً" مثل هذا يعطينا مثالاً جدَّ مبكرٍ للسخرية - وخصوصاً، للاستخدام الساخر لـ"الصَّبا" - وذلك على التحديد لأنه يحصرها في سياق تَشْويهٍ مألوفٍ من الناحية الدلالية(٧٨):

فأنت على الأدنى شَمالٌ عرِيَّةٌ ... شآمِيَةٌ تَـزْوي الوُجُوهَ بَليلُ

وأنت على الأقصى صباً غيرُ قَرَّةٍ ... تَـذاءَبُ منها مُرْزِغٌ وَمُسيلُ

ومهما يكن من أمر، فإن الحقبة الحاسمة في تثبيت المدى الدلالي والسياقي لـ"الصَّبا"

هي الحقبة الأموية. وهناك لَم يعد من الممكن أن تبقى محايدة فيما تشير إليه من دلالات. وتأثيرها المادي يجب الآن أن يكون بالضرورة قابلاً للترجمة إلى استعارة أو رمزٍ لدلالةٍ حاسِمةٍ شعريًّا، تتدفَّقُ من الموضوعة وبنية الحالة النفسية لغنائية النسيب. وما يجب أن نلتفت إليه هنا، لأهميته الخاصة بالنسبة إلى القبض على الهوية الشعرية الكاملة لـ"الصَّبَا" هو أنه، بدايةً من الحقبة الأموية، سوف يكون من الضروري ـ على نحو صريح أو ضمني ـ أن نفهم "الصَّبا" بوصفها آتيةً من نَجد، بما أن ذلك الإقليم يكتسب، أيضاً، هويته الشعرية الكاملة فقط في ذلك الوقت.

ونحن نألف من قبل التنهيدة العاطفية للمجنون (وقد يكون ابن الدمينة التاريخي)، "ألا يا صَبَا نَجْدٍ مَتَى هِجْتَ مِنْ نَجْد"؟(٧٩) ومع ذلك، فإن إشارة واضحة إلى "الصبا" بوصفها من "نَجْد" بصورة خاصة يمكن كذلك استخلاصها من خلال بعض النعوت من مثل "علويُّ الريح"، التي تستحضر، وإن كان على نحو غير مباشر، "نجْدا" الشعرية الخالصة والأصلية، أي "نَجْداً العُليَّا" أو "عَالِيَة نجْد". وهكذا نقرأ في بيت مجهول النسبة في الحماسة(٨٠):

إذا هَبَّ عُلْوِيُّ الرِّياح وَجَدْتُني   كَأنِّي لِعُلْويِّ الرِّيَاح نَسيبُ

أو في بيت آخر منسوب بتوقير عاطفي إلى المجنون(٨١):

وَعَن عَلَوِيَّاتِ الرِّيَاحِ إذا جَرَتْ   بريْحِ الخُزامَى هَلْ تَهُبُّ على نجْد

ومهما يكن من أمر، فمن الضروري، داخل هذا الحقل الدلالي الضمني لـ"الصَّبا"، أن نَتَحَوَّلَ إلى مثال من تلك الأمثلة التي يرد فيها، والتي لا تزال سياقات مختلطة. وهكذا يشير الشاعر الأموي العُجَيْر السَّلُولي إلى "الصَّبا" ليس في نسيب أو غزل ولكن في رثاء. ووظيفته المحدَّدة هناك هي زيادة حدَّة العنصر العاطفي لليلة المميتة التي قابل فيها المرثيُّ مصيرَه. ومن ثَمَّ كان أعداؤه كثيرين كما كان ذات يوم أولئك الذي سعَوْا إلى كرمه متوسلينَ إليه(٨٢):

تَرَكْنا أبا الأَضْيافِ فِي لَيْلَةِ الصَّبا   بمَـرٍّ ومَرْدَى كُلِّ خصْمٍ يُجادلُهْ

ومهما يكن من أمر، فإن عمر بن أبي ربيعة، الذي مارس شعر الغزل الأموي الأكثر مزاحاً والأقل عاطفيةً، يعرض ذخيرة "متطوِّرة" واسعة بصورة ملحوظة من بدائل لموتيف النسيم المسمَّى "الصبا". فمن ناحية، لا يُحْجِمُ عن استخدامها بطريقة مُعَتَّقة على نحو واعٍ، مغمورة في قلب الجوِّ النسيبي الحزين للوقوف على الأطلال(٨٣):

لِمَـنِ الدِّيـارُ كَأَنَّهُـنَّ سُطُورُ   تُسْدِي مَعالِمَها الصَّبَا وَتُنِيرُ

ولكننا حينئذٍ، يجب أن نكون حذرين، حتى عندما يريد أن يذكِّرَنا بالعصر "الأكْثَرِ قسْوةً" عندما كانت "الصَّبا" لا تزال قادرة على لفح وجه المسافر في الصحراء، وذلك لأن تحمُّل الشاعر المُحِبِّ لحرارة وقت الظهيرة هو في الواقع استعارةٌ مشفَّرةٌ على نَحو مدقّقٍ لنار العاطفة. وهكذا عندما تكون "الصَّبا" جزءاً من الشفرة الغنائية–الغزلية، فإن التظاهر بقسوة الرحيل نفسه يصبح تابعاً للنسيب(٨٤):

فَظِلْنا لَدَى العَصْلاء تَلْفَحُنا الصَّبا   وَظَلَّـتْ مَطايانـا بِغَيْـرِ مُعَـصَّرِ

وعندما تتوقف المراعي في شعر الحب العربي عن أن تكون أراضي مفتوحة للرعي، متحوِّلةً عوضاً عن ذلك إلى بساتين موسرة، فإن "الصَّبا" تصبحُ في معجم عمر بن أبي ربيعة الشعري النسيم العليل الذي يُغَذِّي تلك المراعي المتحوِّلة إلى بساتين، وذلك حتى يمكن أن تزهر وتتحوَّل إلى رؤىً لثغر المحبوبة المُفْتَرِّ(٨٥):

وَتَفْتَـرُّ عَـن كالأُقْحُوانِ بِرَوْضَةٍ   جَلَتْهُ الصَّبا وَالْـمُسْتَهَلُّ مِنَ الوَبْلِ

ونجد، بالكاد في الحقبة العباسية، مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ/ ٨٢٣م) يستخدم بجسارة، وإن كان لا يزال في حدود انسجام ضمني، "الصَّبا" كي يصفَ تأثيرَ الخمر(٨٦):

وَكَأَنَّها وَالْـماءُ يَطْلُبُ حِلْمَها   لَهَبٌ تُلاطِمُهُ الصَّبَا فِي مَقْبَسِ

ويسمح الشاعر الغنائي المحنَّك في بغداد عاصمة الخلافة، علي بن الجهم، لـ"الصَّبا" أن تحتفظ بمعناها عن النسيم المحمَّل بالخصوبة. فهو يضعها أولاً في مقابل جزعه بوصفه مُحبًّا ولكنه لا يقدر في النهاية على مقاومة رشاقة ساخرة رقيقة(٨٧):

وَسارِيَـةٍ تَرْتـادُ أَرْضاً تَجُودُها   شَغَلْتُ بِها عَيْناً قليلاً هُجُودُها

أَتَتنـا بِهـا رِيـحُ الصَّبا وَكَأَنَّها   فَتـاةٌ تُزَجِّيهـا عَجـوزٌ تَقـودُها

ولكن في مرثية البحتري للخليفة المتوكل تَمُرُّ "الصَّبا"، ولمَّا تفتقر إلى حساسية النسيب الجوهرية، على [مكان للوقوف؛ أي الأطلال] وهو قبر المتوكل كما لو كانت "الصَّبا" تُوفِي بعضَ النذور المقدسة(٨٨):

كَأَنَّ الصَّبا توفي نذوراً إذا انبَرَتْ تُراوِحُـهُ أَذْيالُها وَتُـبارِكُـهْ

أما الصنوبري (ت ٣٣٤هـ/ ٩٤٥م) الذي كان زَهَّاراً وأميناً لخزانة كتب سيف الدولة، فإن "الصَّبا" هي النسيم الذي يسكن حديقة خياله الرامز المحرَّم دخولها، حيث تتارجح أشجار الصنوبر برقة مثل عذارى لاهيات، وحيث يهْتزُّ ماء النهر مبتهجاً(٨٩):

وَكأنَّ إِحْداهُنَّ مِنْ نَفْحِ الصَّبا خَـوْدٌ تُـلاعِـبُ مَوْهِـناً أترابَهـا

وَالنَّهْرُ قـد هَزَّتْهُ أَرْواحُ الصَّبـا طَرَبـاً وَجَـرَّتْ فَوْقَـهُ أَهْدابَهَـا

ومع تنامي شحذ الحساسية الغنائية العربية الذي أخذ مدًى أبعد في شعر الأندلس، تدخل هذه الريح الشرقية برهافة متنامية في مجال مرثية الحب والقصيدة الرعوية. ومع ذلك، فقد يكون استخدام ابن زيدون (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) "الصَّبا" لا يزال تقريباً على استحياء. ففي نونيته المشهورة بحِسها الرثائي العالي، تظل "الصَّبا" الرسول المألوف بصورة محدودة والموثوق فيه أن يحمل التماس محب مهجور(٩٠):

وَيـا نَسيـمَ الصَّبـا بَلِّـغْ تَحِيَّتَنا مَنْ لَوْ عَلى البُعْد حَيًّا كانَ يُحْيِينا

ومع ذلك، ليس ثمة تراجع عن هذه الحماسة الغنائية لدى الشاعر البلنسي ابن خفاجة (ت ٥٣٣هـ/ ١١٣٧م)؛ إذ يسمح هذا الشاعر لـ"الصَّبا" أن تدخل بكل ما لَها من أُلفة إلى تأملاته الرثائية وصوره الشعرية الموجزة الصُّوَريَّة. وهو يربط صفتها العطرة بريعان الشباب(٩١):

وَقُلْـتُ وَقَـدْ شاقَنِي مُلْتَقى شَميـمَ العَـرارِ وَبَـرْدِ الصَّبَا

خَليلَـيَّ مِـنْ حِمْيَـرٍ حَدِّثا أخـا شَيْبَةٍ عَنْ لَيالِي الصِّبـا

بل إننا نسمع هذا الشاعر بطريقة أكثر عاطفية وقد جعله هذا النسيم النجدي ينادي

بلده، الأندلس(٩٢):

فـإذا مـا هَبَّـتِ الرِّيـحُ صَبـاً صحْتُ وَأشْواقِي إلى الأَنْدُلُسِ

وثَمَّةَ شيءٌ جِدُّ فاتِن عن الموضوعية الصُوَرِيَّة imagist الشبيهة بشعر الهايكو haiku الياباني، الذي يقدِّم الشاعر به "الصَّبا" إلى حديقة حزنه الخاصة(٩٣):

وقد جاذَبَتْ ريحُ الصَّبا غُصْنَ النَّقا فَمـادَ عَلَـى رِدْفِ الكثيـبِ وَمالا

ويبرز على السطح نوع مختلف من الغموض من خلال العلاقة المعقدة بين الحالة النفسية والموتيف في فهم ابن خفاجة للنسيب. فـ"الصَّبا" تعمل عبر بُعْدَيْنِ للمقصد الضمني - أي البعدين المخصوصين بالنسيب والرحيل - وهو تمايز تسعى القصيدة إلى طَمْسه(٩٤):

فَـهـا أنا أَلْقَى كُلَّ لَيْلٍ بِلَيْلَةٍ مِنَ الْهَمِّ تَسْتَجري مِنَ الدَّمعِ أَنْجُما

وَأَرْكَبُ أَرْدافَ الرُّبَى مُـتَـسَنِّمـا وَأَنْشَقُ أَنْفـاسَ الصَّـبـا مُـتَنَسِّمَـا

وَأَرْشُفُ نَشْـرَ الطَّلِّ مِنْ كُلِّ وَرْدَةٍ مَكانَ بَياض الثَّغْرِ مِنْ حُوَّةِ اللَّمَى

وكذلك، تجتمع، في إحدى قصائده صوره الموجزة المكثفة على نحو مميز، الريح الشرقية، والفرس، والبحر في لحن إلزامي مصاحب أساطيري mythopoetic، عبارة عن (زفيروس) مترابط على نحو رمزي، يفوقُ كونَهُ صُوَرِيًّا imagist(٩٥):

ولُجَّـةٍ تَفْـرَقُ أَوْ تَعْـشَقُ فَـمـا تَني أَحْـشـاؤُها تَخْـفِقُ

شـارَفْـتُـهـا وَهْيَ بِمـا هاجَـهـا مِنَ الصَّـبـا مُـزْبِدَةٌ تَقْلَقُ

فَـخِلْتُـهـا في شَطِّهـا فـارِسـاً قُـرِّبَ مِنْهُ فَـرَسٌ أَبْـلَقُ

وإذ تصبحُ الإمكاناتُ المجازيةُ المتنوِّعةُ لـ"الصَّبا" في حقبٍ لاحقةٍ مجالاً مستباحاً دون تردُّد لشعراء أقل من كل لون، وإذ تبدو مسحتُها الرمزيةُ واصلةً إلى حَدِّ الاستهلاك، فهي تكون مع ذلك، بالطريقة التي تبقى بها أكثرُ المواد ثراءً برمزيتها، غيرَ قابلةٍ للإتلافِ غنائيًّا. وبعد ابن خفاجة بأربعين سنة، نقابل شاعراً بلنسيًّا آخر هو ابن سعد الخير البلنسي (ت ٥٧١هـ/ ١١٧٥م)، والذي تُمَهِّدُ غنائيته في استخدام الأماكن والأشياء

العتيقة الطريق أمام استخدامات الحنين الصوفي العظيم لابن الفارض (ت ٦٣٢هـ/ ١٢٣٥م). ويضمِّن ابن سعد الخير "الصَّبا" في معجمه الشعري بفعالية قصوى. فسائله المتخيَّل من الركبان المارين - أولئك الركبان الذين سرعان ما يصبحون حجَّاجاً صوفيين - يسألهم عن أماكن مثل "لَعْلَع"، التي تبدو مثل أطيافٍ سرابيةٍ وامضةٍ بِوَهَنٍ، وعما إذا كان الندى قد سقط عليها ("ألا سائِلَ الركبانَ هَلْ طُلَّ لَعْلَعُ")، مُلحًّا أَبْعَدَ وَأَبْعَدَ(٩٦):

وَعَنْ أَثَلاتِ الْجِزْعِ هَلْ حالَ ظِلُّها وَهَلْ تَخِذَتْ رِيْحُ الصَّبا فيه مَدْرَجا

وأخيراً، لا تزال الصَّبا قادرة على ملء فراغات في الروح، وقد وصلت إلى الشاعر المصري أحمد شوقي في منفاه الأندلسي في إسبانيا، معيدةً إليه وهماً مزمناً لديه، ولدى ثقافة أدبية كاملة بـ"الشباب والجمال"(٩٧):

عَصَفَتْ كالصَّبا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ سِنَـةً حُلْـوَةً وَلَـذَّةَ خَلْسِ

إننا نتحقَّقُ، ونحن نستكشف الخصائص الأسطورية-الرمزية والشعرية-الوظيفية لكل من "الزفيروس" اليوناني و"الصَّبا" العربية، أن هناك، على الرغم من الانقطاعات المزعجة بصورة واقعية في الزمن والمكان، تشابُهاً آسراً. وفيما وراء هذا يوجد مستوى التشابه الأكثر إغراءً، وفي النهاية الأكثر بروزاً وهو مستوى الاشتقاق. فثمة لغز فيلولوجي طريف يكمن خلف طرفَيْ قطبية الزفير/الصَّبا من خلال تقاربهما الصوتي وبالتالي الاشتقاقي إمكاناً. فـ"الزفير" بما هو "زفيروس"، ابن أُرورا Aurora وأستريوس Astraios وحفيد هيبريون Hyperion (الذي تبنَّى كذلك هِليُوس، الشمس) مقبول عموماً لأن يكون متصلاً اشتقاقيًّا بالكلمة الإغريقية للظلام، زوفوس *zophos*، والتي أتت كذلك لتحدِّد الجانب المظلم من الأفق، أي الغرب. وهكذا يكون "الزفير" الريح التي تأتي من حيث يظلم الأفق الغربي: وفي النهاية النسيم الرقيق الغسقي الذي يحمل الرطوبة المبرِّدة من البحر فوق بيلوبونيسُسْ. ومع ذلك، فإن هذا النتاج الاشتقاقي لـ"الظلام" يصبح، في مملكة الخيال الرمزي، السليل الميثولوجي لـ"الضوء".

أما بالنسبة إلى الريح النجدية "الصَّبا"، فلا يبدو أن لها أساساً اشتقاقيًّا عربيًّا أوليًّا -

على الأقل بالنظر إلى جذرها اللغوي الواضح (ص-ب-و) - كما لا يبدو لها سطح اشتقاقي في اللغة السامية، يمكن الركون إليه. ومن ناحية أخرى، من الممكن أن نقترح، مدفوعين باعتبارات صوتية وأسطورية دلالية معاً، أن نسيم الصَّبا ليس سوى الزفير المشتق دلاليًّا من زوفوس. وإذا كان ذلك كذلك، فينبغي أن يكون لدينا في حالة الصَّبا/الزفير حالة نموذجية حقيقية من "مرض اللغة" الأساطيري mythopoeic على طريقة ماكس موللر(٩٨): أي نسيم بدأ يَهُبُّ من الأفق الغربي المظلم للبحر (على الرغم من أن أُرورا Aurora "الفجر"، كانت أمه، وأسترايوس Astraios، "الجَدُّ الأعلى لضوء النجوم"، أباه) كان قد غيَّر اتجاهه إلى نَجْدٍ وأصبح الريحَ الشرقيةَ التي تحمل الخير بدلاً من الرمال المدوَّمة من أراضٍ عاليةٍ غير مضيافة. ويمكن أن نقترح خطوة أبعد تتعلق بأن الزفير اكتسب، أساطيريًّا mythopoeically، خصائصه الإيجابية على نحو استثنائي عندما مرَّ فوق أركاديا، ليصبح "خَيِّراً" في المكان نفسه الذي كان فيه يوماً من الأيام "مظلماً"؛ وأن "الصَّبا"، أيضاً، "الناشطة من نَجْدٍ"، كما أرادها الشعراء، اكتسبت ارتباطات وإشارات ضمنية، حملتها دائماً إلى أبعد من الزوفوس {الظلام} المنفِّر في اتجاه الصفاء الفاتن لـ"صفاء" عربي وتجاه "الصبيّ" النجديّ الذي "يَصْبُو". وفي عبارة أخرى، عندما نُسِيَ زوفوس المظلم من طريق المرض اللغوي حسب ماكس موللر، فإن السمات "الشفافة" للـ"الصفاء" وتلك المرتبطة ارتباطاً شعريًّا قويًّا بـ"صِبا" "الطفولة"، و"الشباب"، و"الصَّبْوَة" تأخذ مكانها في الذهن.

ومهما يكن من أمر، ثَمَّةَ اشتقاق آخر، جدير بالثقة بالدرجة نفسها وليس على الإطلاق مُمَزَّقاً أساطيريًّا mythopoeically، لكل من "الزفير" و"الصَّبا"، والذي سوف يضع جانباً الصلة الاشتقاقية المباشرة زفير/زوفوس، مختزلاً إياها إلى صلة أساطيرية فحسب. وفي هذه الحالة يكون الاشتقاق الفعلي للزفير اشتقاقاً يعتمد على المحاكاة الصوتية الطبيعية، متعلِّقاً بـ"الزفير" العربي (تنهيدة، تنهيدة عميقة) مع تغيير بسيط لحرف الزاي إلى الصاد: "صفير". بل إن كلمة "زفير" نفسها ليست سوى شكل لكلمة

"زفيف" (حركة رقيقة: للريح) التي تنتمي بصورة أكبر إلى المحاكاة الصوتية الطبيعية. وتؤيِّدُ هذه الصلةَ كلماتٌ عربيةٌ أخرى ذاتُ محاكاةٍ صوتيةٍ طبيعيةٍ، هي "مُسَفْسِفَة" (ريح مثيرة للتراب)، مشتقة من اليَبَس (سَفَّ/سَفًّا)، حائمة حول الأرض مثل طائر (سَفَّ/سفيفاً)، و"يثير أتربة دقاقاً: ريحاً" (سافية، مشتقة من سَفَى). فهذه المحاكاة الصوتية الطبيعية المركَّزة التي تشير إلى الهبوب الرقيق، أو الناعم، للريح والحومان الشبيه بحومان الطائر فوق الأرض، مجتمعة إلى الصفير والأصوات المتقطعة للطيران، واليبيسُ المدقوق، وكلها تساعد بقوة على إدراك المحاكاة الصوتية الطبيعية للزفير بالقدر نفسه الذي تساعد فيه على إدراك "الصَّبا"، وعلاوة على هذا، تعيد لهذه الأخيرة تلك العناصر الخاصة باستخدامها الشعري العتيق ووضوحها الواقعي - اليَبَس والتراب - اللذين تعهدت الشعرية الأسطورية الخالصة بالعمل على رَدْمِهما(٩٩). ومَعَ ذلكَ فَأيًّا كانَ الاشتقاقُ الذي يُفَضِّلُهُ المَرْءُ، أو الذي سَوْفَ يَنْتَشِرُ، يَظَلُّ "الزفيرُ" و"الصَّبا" سالِمَيْنِ شعريًّا وغيرَ مُنْفَصِلَيْنِ رَمزِيًّا.

هوامش الفصل الثالث

١ـ القاضي الفاضل [عبد الرحيم بن علي البيساني]، **ديوانه**، تحقيق أحمد أحمد بدوي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م)، مج١، ص٩١. انظر كذلك إحدى أقدم الإشارات الشعرية الإسلامية إلى المدينة في ابن مقبل، **ديوانه**، تحقيق عزة حسن (دمشق: مطبعة مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢م)، ص٢٨٣، القصيدة ٣٧، البيت الأول (قافية الميم المفتوحة)، وبالمثل إشارة مبكرة إلى المدائن الساسانية لعبدة بن الطبيب، في **المفضليات** (ليال)، ص٢٦٨، القصيدة رقم ٢٦، ج٢ (على قافية اللام المضمومة).

٢ـ القاضي الفاضل، **ديوانه**، مج٢، ص٤٩٤-٤٩٥، رقم ٦١٢. ويقترب حنين الشاعر هذا إلى وطنه سورية من حنينه "غير المحدود" إلى وطنه بالتبني؛ مصر، اقتراباً كبيراً من الحنين البدوي القديم الأولي ضمنيًّا إلى الأوطان.

٣ـ منصور النمري، **شعره**، تحقيق الطيب العشاش (دمشق: دار المعارف للطباعة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص١٤٠-١٤١، القصيدة ٥٢.

٤ـ انظر مناقشة حول أبي نواس آنفاً، في الفصل الثاني، القسم الأول.

٥ـ قارن بمنظر الظعائن في معلقة طرفة، الأبيات ٣-٥. انظر الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٥-١٣٨.

٦ـ منصور النمري، **شعره**، ص١١٦، القصيدة ٣٣.

٧ـ أحمد بن محمد المقَّري التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ـ وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الكتاب العربي، [١٩٦٧؟]، مج١، ص٢٨٤.

٨ـ مود بودكين، **النماذج الأصلية في الشعر: دراسات نفسية في الخيال** (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٨م)، ص١٠٥-١٠٦.

٩ـ مارسيل بروست، **في البحث عن الزمن الضائع** (باريس: جاليمار، ١٩٥٤م)، مج١، ص٣٩٠-٣٩١ (**سوان ٣**، أسماء البلاد: الاسم). {وسوف يذكر المؤلف في الفقرة التالية أن أسماء بروست السحرية أصبحت الطوبوغرافية الخاصة لحالته المتخيَّلة أو الشعرية. وسوف يستخدم المؤلف هذا المصطلح أكثر من مرة بعد ذلك بالإضافة إلى مصطلح الطوبوبيما الذي أشرنا إليه آنفاً. أما الطوبوغرافية فتعني إجمالاً وصفاً مفصَّلاً للملامح الظاهرة لمكان ما أو إقليم ما ـ المترجم}.

١٠ـ جون ستيفنز، **الرومانس الوسيط**، ص١٤٨-١٤٩. قارن كذلك بمناقشة تمثيل المكان وتسميته في كريتين دي تروا، بقلم ولفرام فونكر، ***Märchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes***، (بون: جامعة رايسيشيه فردريك-فيلهلم، ١٩٧٢م)، ص٧٤-١٠٥. وفي اتجاه يقود بعيداً عن مدخلي الذي نطلق فيه من مناقشة النوع الأدبي، يناقش أندريه ميكيل وبرسي كمب **P. Kemp** أسماء الأماكن في المادة الخاصة بمجنون ليلى من خلال مناقشة رولان بارت وتفريقه بين الـ ***atopie*** والـ ***utopie***. فبالنسبة

إليهما يحوّل جنون المجنون وحده الواقع، خالقاً اللا واقع ***irréel***، وليس المنْزوع الواقع ***deréel***. انظر أندريه ميكيل وبرسي كمب، **المجنون وليلى: الحب الأهوج** (باريس: سندباد، ١٩٨٤م)، ص٨١–٩٠، وخصوصاً ص٨٨.

١١ـ علي بن الجهم، **ديوانه**، ط٢، تحقيق خليل مردم (بيروت: دار الآفاق الجديدة، [١٩٧٩؟])، ص١٤١–١٤٣.

١٢ـ عن الرصافة والجسر بالنظر إلى مدينة بغداد، انظر ياكوب لاسنر **J. Lassner**، **طوبوغرافية بغداد في العصور الوسطى المبكرة: نص ودراسات** (ديترويت: مطبعة جامعة ولاية وين، ١٩٧٠م)، ص١٤٩–١٥٤.

١٣ـ كان تقليد رصافة هشام مستمرًا في الأندلس على يد عبد الرحمن الأول، الذي بنى بنفسه رصافة له حيث يستطيع أن يحلم الأحلام الحنينية لامرئ كان لا يزال يرى نفسه منفيًا. وينبغي كذلك أن نلحظ أن رصافة عبد الرحمن لَمْ تَسْعَ إلى النهر. فبينها وبين النهر تقع المدينة. لقد كانت تحن، إذا جاز التعبير، إلى الريف المفتوح، إلى الصحراء البديلة. وفوق كل شيء، فإن من قبيل الأمر المشروع تأويليًا ومجازيًا في هذا السياق نسبة قطعتين رثائيتين إبيجراميتين إلى عبد الرحمن الأول واللتين لا تزال تمثل فيهما الرصافة ونخلتها الوحيدة بصورة أولية الحنين الأموي المصبوغ بصبغة بدوية. انظر النصوص المتنوعة والقصائد المنسوبة إلى ابن الآبار [أبو عبد الله القضاعي]، **الحلة السيراء**، تحقيق حسين مؤنس (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣م)، مج١، ص٣٧؛ وأحمد بن محمد المقري التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، مج٢، ص٧١٦–٧١٨. ومن أجل تناول شامل لموضوع رصافة عبد الرحمن الأول والنخلة بوصفها تعبيراً عن حنينه، انظر هـ. بيريز **H. Peres**، "النخلة في إسبانيا الإسلامية: ملاحظات طبقاً للنصوص العربية"، **مختارات Gaudefroy-Demombynes** (القاهرة: مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي، ١٩٣٧م، ص٢٢٦–٢٢٩).

١٤ـ وكصدى لبيتيْ علي بن الجهم تأتي إلينا قصيدة رثاء للرصافي البلنسي (ت ٥٧٢هـ/ ١١٧٦م) يدعو فيهما الشاعر خليليه المتخيلين إلى الوقوف بالرصافة والجسر على يقين منه أنهما سوف يرويان عطشهما باستسقاء الغيث المقدَّر نزوله على كل تلك الأماكن المميزة:

قفــا غيــر مأموريــن ولْتصْديَا بها   علــى ثقــةٍ للغيــث فاسْتَقيَا القطرا

بجسْـر معـــانٍ والرُّصافـــة إنـــهُ   على القطْرِ أن يَسْقي الرصافةَ والجسْرا

انظر [أبو عبد الله محمد بن غالب] الرصافي البلنسي، **ديوانه**، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٠م)، ص٦٩. في هذه القصيدة نتعامل مع اسم مكان حقيقي، رصافة بلنسية، التي كانت بستان ضاحية يفصل المدينة عن البحر. أما بالنسبة إلى الجسر، والذي كان موجوداً كذلك، فإن ما يثير اهتمامنا هنا هو الطرق المختلفة التي يمكن أن يفهم بها قوله "بجسر معان": كان يكون "طللاً"، أو "مكاناً للوقوف"، أو "خاناً"، أو "فندقا"، أو "مكان رؤية"، إلى أن يكون "معاني" و"ألفة كتومة".

١٥ـ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٥ وص٢٠. لاحظ تعليق الأنباري وهو يشرح "فحومل" بأنها تتضمن معنى "إلى حومل".

١٦ـ أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م)، ص١٦٠–٢٢١؛ وجوستاف إي. فون جرونباوم، **وثيقة من القرن العاشر عن النظرية الأدبية والنقد العربي: الأقسام عن الشعر من إعجاز القرآن للباقلاني** (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٥٠م)، ص٦١–٦٢، ٩٣. وقد تصرفت في كثير من عبارات فون جرونباوم. {والجدير بالذكر أن تعليق الباقلاني هنا كان في سياق تعليقه وإعجابه ببيت البحتري الذي ذكر فيه موضعاً واحداً فقط؛ "بطن وجرة"، مقارنة بتحديد امرئ القيس لأماكنه الأربعة. وقد ذكر الباقلاني في نهاية كلامه المقتبس قوله: "وهذا الشعر الجنس الذي يحلو لفظه وتقلُّ فوائده" ـ المترجم}.

١٧ـ انظر ي. ستيتكيفيتش، "الاصطلاح التأويلي العربي"، ص٨٣–٨٧.

١٨ـ من أجل مناقشة محاولات لتحديد مكان جنة **سفر التكوين** عن طريق الأنهار التي تنبع منها، انظر لارس-إيفار رينجبوم، **معبد البلورة {المسحورة} والجنة** ***Graltempel und Paradies***، ص٢٥٧، ٢٦٦ وما بعدها. ومن أجل تأويل شيِّق مؤسس على الاشتقاق لأسماء الأماكن في نسيب امرئ القيس، انظر عدنان حيدر، "معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها، ١"، **أدبيات**، ٢، رقم ٢ (١٩٧٧م): ٢٣٨–٢٤١. وإنني أعدّ منهج عدنان حيدر في النظر إلى أسماء الأماكن في هذا النسيب منهجاً ذا مصداقية كاملة داخل حدود منهجية بعينها، وطالما كان المستوى التأويلي المناسب للقراءة الكلية للنسيب تحت الملاحظة. وبهذا المعنى، ينبغي أن يكون المنهج قابلاً للتطبيق بطريقة مناظرة على قراءة النسيب من المرحلة الجاهلية امتداداً إلى قراءة كثير من النسيب في المرحلة الأموية.

١٩ـ لاحظ، على سبيل المثال، وصف المياه العاصفة للفرات في قصيدة النابغة الذبياني "يا دار ميَّة"، الأبيات ٤٥–٤٧ (**ديوانه**، ص٣٦).

٢٠ـ من أجل إشارات شعرية عربية مبكرة إلى العقيق، انظر أولريخ تيلو **Ulrich Thilo**، **أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم** (فيسبادن: أوتو هراسوفيتز، ١٩٥٨م)، ص٢٩–٣٠. وفي أسماء أعمق تجذراً شعريًّا مثل العقيق، من المفيد تأويليًّا أن نكون على وعي بمكانها داخل مجال واسع من الاشتقاق، والتقاطعات الصوتية، والدلالية. ومن هنا تأكيد جان كلود ڤاديه **J. C. Vadet** الوظيفة الطقوسية للعقيقة (الشعر الذي يولد به الطفل) وصلتها بمقولات الموضوعة في النسيب العربي الكلاسيكي، أي مقولات الالتزام binding، والتعهد pledging، والولاء dedication. انظر مدخل "قلب" "***Kalb***" في **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، مج٤، ص٤٨٨. وعن العقيق بوصفه "الوادي المبارك" للنبي محمد [ﷺ]، وعن الحِمَى الخاص به، انظر السابق، مج١، ص٣٣٦.

٢١ـ امرؤ القيس، **ديوانه**، ص ١٦٩. {العقيق: العرب تقول لكل مسيل شقّه السيل في الأرض فأنْهَرَهُ ووسَّعَهُ عقيق. وقيل: في بلاد العرب أربعة أعقّة، وهي أودية عادية شقتها السيول، فمنها: عقيق اليمامة، ومنها

عقيق المدينة، ومنها ماء لبني جعدة وجرم، ومنها عقيق قرب سواحل البحر في بلاد البجاة. انظر **معجم البلدان** ٤ : ١٣٨–١٣٩، نقلاً عن أبي بكر عاصم بن أيوب البطليوسي، **شرح الأشعار الستة الجاهلية**، تحقيق ناصيف سليمان عواد (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩م)، ج١، ٤٧٦، هامش المحقق رقم ٢٢، تعليقاً على شرح لبيت النابغة الذبياني "سقط النصيف ..."، ورد فيه أن النابغة كان مُخنَّثاً لقوله هذا البيت الذي لا يحسن قوله "إلا مُخَنَّث من مُخَنَّثي العقيق". وقال المحقق في هامشه نفسه: "واعتقد أن المقصود هنا هو عقيق المدينة". وقد أورد محمد بن عبد الله بن بليهد في كتابه القيم **صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من الآثار**، ط٣ [الرياض: دار عبد العزيز بن محمد بن سعد آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ، ج١، ص٨٣] هذا البيت وقبله ثلاثة ليس منها ما أورده المؤلف. ولكنه علّق على بيت العقيق بقوله: "والعقيق: في هذا البيت يقصد به عقيق اليمامة [لبني عقيل]، وهو وادٍ يَنْصَبُّ من الغرب إلى جهة الشرق بطرف عارض اليمامة جنوبي الأفلاج". وقد أورد في الصفحة بعدها تعريفاً لعقيق اليمامة، وذكر بيتاً من الشعر لأحد شعراء بني عقيل، وثلاثة أبيات للفرزدق، ينهي آخرها بـ"العقيق اليمانيا" لأن الركب متجهون من عارض اليمامة إلى اليمن، وهو موجود اليوم بهذا الاسم بين الأفلاج ووادي الدواسر، أقرب إلى الأفلاج من الوادي، وفيه نخل، وسكانه من الدواسر ومواليهم – المترجم}.

٢٢- الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٧ (معلقة الحارث بن حلزة، البيتان ٦–٧) }وقد عاد ابن بليهد إلى "العقيق" كذلك في شرحه لهذا البيت للحارث (**صحيح الأخبار**، ج١، ص٢٣٦). قال "العقيق: معروف عند عامة أهل نجد، يصُبُّ من جبال الحجاز الشرقية، ويتجه شمالاً جاعلاً جبال الحجاز وحِرَاره على شماله حتى يختلط بعقيق المدينة". ويذكر عدة مواضع باسم "ماءة ..." وكلها في بطن وادي العقيق في أعلاه، والذي في بطنه "شمالاً عيون وآبار كثيرة عذبة، وهي بالقرب من المدينة، وسيل ذلك الوادي يصب في وادي الحمض، ويصبان معاً في البحر، هذا هو الذي بلغني عن الثقات". ويورد في النهاية بيتين لشاعر مدني في عقيق المدينة – المترجم}.

٢٣- شيخو، **شعراء النصرانية**، مج١، ص٦٧٦.

٢٤- البحتري، **ديوانه**، مج٤، ص٢٤٢٢.

٢٥- ابن الجهم، **ديوانه**، ص٣٧.

٢٦- أورده أسامة بن منقذ (**المنازل والديار**، ص٦٥) منسوباً إلى سيدوك الواسطي {ت ٣٦٣هـ/ ٩٧٤م}، ومنسوباً كذلك إلى الرستمي {من شعراء الصاحب بن عباد ت ٣٨٥هـ/ ٩٩٥م}، كما يبدو، في عبارة مضافة بخط مغاير. انظر **المنازل والديار**، هامش المحقق رقم ٢، ص٦٥. {ويتناص بيت للسري الرفاء (ت بعد ٣٦٠هـ/ ٩٧٠م) مع بيت سيدوك أو الرستمي، يقول فيه:

مَرَرْنا بالعقيقِ فَكَمْ عقيقٍ ترقْرَقَ في محاجرِنا فذابا

– المترجم}.

٢٧ـ ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون ورسائله**، تحقيق علي عبد العظيم (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧م)، ص١٣١.

٢٨ـ ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٢٥٨-٢٦١. والأبيات المعاد صياغتها هي ١-٤، من ص٢٥٨. {انظر الأبيات نفسها في **ديوانه**، شرح يوسف شكري فرحات (بيروت: دار الجيل، د. ت، ص٢٨٣-٢٨٤). وقد أفدنا منها هنا في الترجمة، وخصوصاً الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة - المترجم}.

٢٩ـ السابق، ص١١٦.

٣٠ـ يلحظ النعمان عبد المتعال القاضي (**شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام** [القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥م]، ص٢٥٧) على نحو صحيح أن موتيف الحنين إلى مناطق بعينها لم يكن معروفاً في القصيدة الجاهلية، على الرغم من أن عرب الجاهلية كانوا يرحلون باستمرار، مسافرين من مكان إلى آخر. {وأركاديا المذكورة في عنوان هذا القسم تعني جغرافيًّا ناحية جبلية في بيلوبونيسُسْ Peloponnesus شبه الجزيرة الجنوبية لليونان. وكانت أركاديا بالنسبة إلى الشعراء الكلاسيكيين رمزاً للهدوء الريفي، وتناغم العصر الذهبي الأسطوري. ويلخص عمل فرجيل **أناشيد الرعاة** أسلوباً مثاليّاً للحياة الرعوية في أركاديا حيث يفرغ الرعاة رجالاً ونساءً لقطعانهم، وأغانيهم، بعيداً عن "الحياة الواقعية". وخلال عصر النهضة انتعشت الفكرة على نحو شعبي من خلال بعض الكتاب، وخصوصاً سنازارو الذي نشر سلسلة من الأشعار مشمولة بنثر أطلق عليها "أركاديا" (١٥٠٩م)، وسير فيليب سيدني الذي نشر قصة نثرية (رومانس)، أسماها كذلك أركاديا (١٥٩٠م)، وتصور قصائد سبنسر الرعوية كذلك هذا الوجود المثالي - المترجم}.

٣١ـ أرثر هايزرمان A. Heiserman، **الرواية قبل الرواية: مقالات ومناقشات عن بدايات النثر القصصي في الغرب** (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٧٧م)، ص٤-١٠.

٣٢ـ طه حسين، **حديث الأربعاء** (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٤م)، مج١، ص٢١٦-٢١٨.

٣٣ـ وهكذا نرى الشاعر المحارب النجدي قائد بن حكيم الربعي، وهو يواجه الموت في مصر البعيدة، يرجو "صاحبيه" أن يحملا سلامه إلى نجد:

خَليلَـيَّ إنْ حانَتْ بمِصْرَ مَنِيَّتي وَأَزْمَعْتُمـا أَنْ تَحْفِـرا لي بها قَبْرا

فلا تَنْسَيَا أَنْ تَقْرآ لي على الغَضَى وَنَجْـدِ سَلامـاً لا قليلاً ولا نَزْرا

انظر محمود شكري الألوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب** (بيروت: دار الكتب الأميرية، د. ت)، مج١، ص٢٠١.

٣٤ـ مجنون ليلى، **ديوانه**، (طبعة أنقرة)، ص٣٦.

٣٥ـ السابق، ص٤٠؛ وابن الدمينة، **ديوانه** (القاهرة: مكتبة العروبة، ١٩٥٩م)، ص٨٥. ويقال إن ابن الدمينة عاش في جنوبي الحجاز، في اليمامة، وقد عاش في المدينة بالمثل. وتتفاوت المعلومات والآراء عن حياته

وآرائه كذلك، ولكن لعله عاش حتى زمن الخليفة هارون الرشيد (سزگين، **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ هـ، ص٤٤٥-٤٤٦).

٣٦- مجنون ليلى، **ديوانه** (طبعة أنقرة)، ص١٤.

٣٧- أبو تمام، **الحماسة**، شرح التبريزي، تحقيق فرايتاج (بون، ١٨٢٨م)، ص٥٣٩. وفي طبعة القاهرة من **الحماسة**، مع شرح المرزوقي، ص١٢١٦، ترد هذه القصيدة مع شذرة أخرى دون البيت الثاني.

٣٨- عنوان فريدرك ريكيرت للقصيدة هو "وداعاً إلى المرابع العالية "Abschied vom idyllischen Hoch-land." انظر له **الحماسة أو أقدم الأغاني الشعبية العربية، قام بجمعها أبو تمام** (شتوتجارت: صمويل جوتليب لايشنج، ١٨٤٦م)، مج٢، ص٦٩.

٣٩- في طبعة القاهرة لرواية المرزوقي (ص١٢٤٠-١٢٤١)، تنسب هذه القصيدة إلى الصمة بن عبد الله القشيري. أما طبعة فرايتاج (ص٥٤٨)، بشرح التبريزي فتقدم القصيدة مسبوقة بـ"قال آخر".

٤٠- المعري، **شروح سقط الزند**، مج١، ص٣٩٠-٣٩١.

٤١- ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٢٩٤.

٤٢- ابن الفارض، **ديوانه** (طبعة بيروت)، ص١٢٠-١٢١. {والمقصود بـ"صفاه" جبل الصفا، أحد جبلين بين بطحاء مكة والمسجد. والآخر هو "المَرْوَة". والصَّفا مكان مرتفع من جبل أبي قبيس بينه وبين المسجد الحرام عرض الوادي الذي هو طريق وسوق، وقد دخل هذان الجبلان الآن في الحرم وأصبحا جزءاً منه - المترجم}.

٤٣- السابق، ص١١٧. {والزَوْراء: في بلاد العرب مواضع كثيرة تسمى بهذا الاسم، وكذلك في غير بلاد العرب. وقد ذكرها النابغة وعنى بها داراً بناها النعمان بن المنذر بالحيرة، كان يتنزَّه فيها في بعض الأوقات. وقال ياقوت في معجم البلدان رواية عن الأصمعي: الزوراء هي رصافة هشام بن عبد الملك، وكانت فيما سبق للنعمان. انظر ابن بليهد، **صحيح الأخبار**، ج٢، ص١٧، وانظر ما ذكره المؤلف عن "رصافة هشام" وتقليدها - المترجم}.

٤٤- ابن خلدون، **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م)، ص٤٨. وطبقاً للنص المطبوع، ينتهي البيت الثاني بإقواء؛ أي "الجردُ" بضم الدال بدلاً من "الجرد" بكسرها. وبالطبع، فإن القراءة الأولى سوف تنتج قراءة طريفة في معناها.

٤٥- برونو سنيل، **دراسات في اكتشاف الروح {النفس}: دراسات حول ظهور الفكر الأوربي عند اليونان**، ط٤ (جوتنجن: ڤاندنهوك وروبريخت، ١٩٧٥م)، ص٢٧٣.

٤٦- مرجريتا ورنر-فيدلر **M. Werner-Fädler**، **صورة أركاديا وأسطورة الزمن الذهبي في الأدب الفرنسي في القرنين ١٧ و١٨** (سالزبورج: معهد الفيلولوجيا الرومانسية بجامعة سالزبورج، ١٩٧٢م)، ص٢٧.

٤٧-إيروين بانوفسكي، "أنا أيضاً في أركاديا: بوسان والتقليد الرثائي"، في كتاب للمؤلف نفسه، **المعنى في الفنون المرئية** (جاردن سيتي، نيويورك: دبلداي، ١٩٥٥م)، ص٢٩٥-٣٢٠؛ انظر كذلك ورنر-فيدلر، **صورة أركاديا**، ص٤٧، هامش رقم ٤؛ وبخصوص "سوء الفهم"، انظر هارولد بلوم، **قلق التأثير: نظرية في الشعر** (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٣م)، ص١٩وما بعدها. انظر كذلك أدناه، الفصل الرابع، هامش رقم ٢٨. {وباختصار شديد يقصد بلوم بهذا المصطلح كيفية قراءة الشاعر الشاب لمن سبقه قائلاً: إن التأثير الشعري يبدأ دائماً "بقراءة خاطئة للشاعر السابق، وهذا عمل تصحيحي إبداعي يعد في الواقع وبالضرورة سوء تفسير". [التأكيد من صنع بلوم] وهو يوسِّع بعد ذلك من نطاق هذا المفهوم حتى يشمل القارئ العادي والناقد. انظر محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي**، [القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦م، ص ٩٢.] أما المشار إليه في بداية الهامش هنا فهو الرسام الفرنسي نيكولاس بوسان ١٥٩٤-١٦٦٥م، وكان أكثر الرسامين احتراماً في عصره. وكان يعتقد بأن الرسم ينبغي أن يتلاءم مع العقل أكثر من الحواس، وكانت معظم أعماله تقريباً مأخوذة من الميثولوجيا والكتاب المقدس - المترجم}.

٤٨-وخصوصاً بالنسبة إلى الحدود الجغرافية لنجد كما ينظر إليها على نحو تقليدي، انظر الألوسي، **بلوغ الأرب**، مج١، ص١٩٩-٢٠١.

٤٩-من أجل مراجعة عامة لمملكة كندة (وهو موضوع يستحق تناولاً أوسع)، انظر **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، مادة "كندة"، بقلم عرفان شهيد وأ. ف. ل. بيستون. ووصولاً إلى الحاضر، قد نرى في مركزية نجْد بالنسبة إلى المملكة العربية السعودية تقريباً إعادة تمثيل إيديولوجية لمحاولة أسرة كندة الحاكمة إرساء فكرتهم عن شبه جزيرة عربية في نجْد.

٥٠- يضيف ربط إليان Aelian نهر ستيكس الأركادي بالتكيف السحري لقرون الحمر الوحشية السيذية {نسبة إلى سيذيا Scythia، من المراكز التجارية اليونانية القديمة القريبة من البحر الأسود - المترجم}. (بمعنى وحيدي القرن)، وهي "الأوعية" الوحيدة القادرة على الاحتفاظ بتلك المياه، جوهرةً إلى التاج الرمزي الأركادي. ومع ذلك فهو، بطريقته الخاصة، "يؤوِّل" كذلك. انظر {كتاب إليان} **عن سمات الحيوان**، ترجمة أ. ف. سكولفيلد، مكتبة لوب الكلاسيكية. مج٢، ص٣٣٥-٣٣٧ (١٠-٤٠).

٥١-**موسوعة باول *Pauly* لحقائق علم العصور القديمة الكلاسيكية**، تحرير جيورج ويسسوا G. Wissowa (شتوتجارت: دار نشر ج. ب. ميتسلرسيشر، ١٨٩٥م)، مج٣، ص١١١٩.

٥٢-الاقتباسان من الكتاب ذي الصلة الوثيقة بالموضوع من تأليف نيكول لوروا N. Loroux، **اختراع أثينا: الخطبة الجنائزية في المدينة الكلاسيكية**، ترجمة ألان شرايدن (كمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٦م)، ص٤٤٢، هامش رقم ١٦.

٥٣-بوليبيوس، **التواريخ**، ترجمة و. ر. باتون، مكتبة لوب الكلاسيكية، مج٢، ص٣٤٩ (الكتاب ٤، الفصل ٢٠).

٥٤- ج. م. إدمونـدز، مترجم، الشعراء الرعاة اليونان، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص١٠٢-١٠٣. { والمقصود بـ"الشرائح" شرائح لحم الخنْزير}. والإشارات إلى أركاديا، على الرغم من أنها ليست بالضرورة مذكورة بالاسم، أو الإشارات إلى أشياء أركادية عديدة في القصائد الرعوية لثيوقريطس. انظر توماس ج. روسينمير Th. G. Rosenmeyer، **الخزانة الخضراء: ثيوقريطس والقصيدة الغنائية الرعوية الأوروبية** (بيركلي ولوس انجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٩م)، ص٢٣٢-٢٤٦ ("أركاديا"). ومن أجل التحول عن الإشارات المباشرة إلى أركاديا في القصائد الرعوية في الأدب اليوناني واللاتيني ما بعد فرجيل، انظر هيرتا وندل H. Wendel، **أركاديا في مجال الشعر الريفي الهادئ في العصور القديمة وفي الأدب الفرنسي** (جيسن: مقالات جيسن حول علم اللغة الرومانسية، ١٩٣٣م)، ص٣٠-٤٦. {وثيوقريطس شاعر يوناني، عاش حوالي ٢٠٠ ق. م. وقد أسَّسَ شخصية الشعر الرعوي اليوناني، وذلك باختياره التيمات الريفية، وتمثلاتها الحية، وتأثيرها العاطفي. وقد بقي منه إلى اليوم ٣٠ قصيدة كاملة، يسمَّى كثير منها أناشيد idyles، وهي تعيد إبداع محاورات أو مسابقات غنائية بين الرعاة حول موضوعات من قبيل الحب من طرف واحد، والسحر، والأبطال الملحميين. وقدَّم ثيوقريطس هذه القصائد في صورة حوارات، وأغان مدحية hymns، وقطع سردية قصيرة. وقد ظهر تأثيره على نحو خاص في القصائد الرعوية القصيرة *Eclogues* للشاعر الروماني فيرجيل - المترجم}.

٥٥- بوليبيوس، **التواريخ**، ص٣٤٩، ٣٥١، ٣٥٣.

٥٦- يوجد صدى قوي لهذه الأسطورة في الرحلة الأولى للسندباد البحري، في **ألف ليلة وليلة**، والتي تحضر فيها "الخيل النبيلة" إلى شاطئ البحر "كل شهر، قريباً من حركة المد والجزر المصاحبة للقمر الجديد" من أجل أن تُخَصَّبَ من قبل "فحول البحر". ويلحظ مترجم الليالي، ريتشارد إي. بيرتون، في هامش على هذه القصة، أن "أسطورة الخيل المُخَصَّبَة بالريح كانت معروفة في الكلاسيكيات الأوربية"، على الرغم من أنه لا يحدِّد الشخصية الأسطورية الخاصة بالزفير في الأساطيرية الشعرية الهيلينية-العربية هذه. انظر ريتشارد إي. بيرتون، **ترجمة واضحة وحرفية لتسالي الليالي العربية، المعنونة الآن بكتاب ألف ليلة وليلة** (نادي بيرتون للمشتركين الخاصين، د. ت)، مج٦، ص٧-٩.

٥٧- دنيس بيج D. Page، **سافو وألكيوس: مقدمة إلى الشعر السحاقي القديم** (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٨٣م)، ص٢٦٩.

٥٨- إدموندز، **الشعراء اليونان الرعاة**، ص٣٠-٣١. إننا نقترب من معنى النبات الأركادي "جنون-الخيل" ومعناه في "العشب الخصب، المتشابك" العربي/النجدي المسمَّى "الجميم"، والذي "يثير"، و"يسحر"، و"يُجنُّ" الحمار الوحشي/الاخدري، كما في "أسْعَلَهُ الجْميمُ"، (بمعنى أثَّر فيه مثل غول أو سعلة). انظر المفضليات (ليال)، القصيدة ٦، البيت ١٢، لسلمة بن الخُرْشُب الأنماريّ.

٥٩- ياكوبو سنازارو، **أركاديا وأناشيد الرعاة** *Eclogues* **السمكية**، ترجمة رالف ناش (ديترويت: مطبعة

ولاية جامعة وين، ١٩٦٦م)، ١٠٨-١٠٩ .

٦٠- ويليس برانستون، مترجم، **الشعر الغنائي اليوناني** (نيويورك: شوكن بوكس، ١٩٧٢م)، ص١٦٥ . والبيت نفسه مترجم من قبل و. ر. باتون في طبعة **كلاسيكيات مكتبة لوب للمختارات اليونانية**، مج١، ص٣٢٧، على النحو التالي "الزَّفِيرُ هُو أَغْنَى كُلِّ الرِّياحِ" .

٦١- سنازارو، **أركاديا وأناشيد الرعاة السمكية**، ص١٦٢ .

٦٢- السابق، ص١٩١ .

٦٣- هومر، **الأوديسة**، ترجمة ر. فيتزجرالد (جاردن سيتي، نيويورك: دبلداي، ١٩٦١م)، ص٨١ (68-4.563) . وبدلاً من عبارة المترجم "الريح الغربية"، أصررت على وضع الكلمة الأصلية "الزفير" .

٦٤- السابق، ص١٢٦ . وهنا، أيضاً، بدلاً من ترجمة فيتزجرالد "الريح الغربية"، فإن الإشارة الحرفية إلى هذه الريح هي "الزفير" .

٦٥- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٣م)، مج١، ص٩٧ .

٦٦- السابق، ص٩٥ .

٦٧- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦م)، مج٣، ص٦٢ . {وقد رجعنا هنا إلى رواية الخبر في **الأغاني** و**المستطرف** و**عيون الأخبار** – المترجم} . ومن الجدير بالتأمل ما إذا كان، وبأي طريقة، يتعلق هذا الخبر بالبيت ٦٢ من معلقة لبيد (**ديوانه**، ص١٧٦)، حيث تكون ريح الشمال التي تدفع المعوزين إلى الشكوى إلى الشاعر المعروف ببسالته وكرمه. وحتى إذا كان هذا البيت مصدر الخبر، فما إن تصبح "ريح الشمال"، مع ذلك، "الصَّبا"، فإن صفات إيجابية أخرى، بالإضافة إلى فضيلة الكرم الواضحة، تلتصق بالشاعر. وهكذا فإن الخبر يعمل داخل سيميوطيقا سير الأولياء أكثر منها في "الفخر" .

٦٨- لين، **المعجم العربي-الإنجليزي**، مادة "دبر" .

٦٩- راجع **سفر التكوين** ٤١ :٦، ٢٣، ٢٧؛ إزحقيال ١٧ :١٠، ١٩ :١٢؛ هوسيه ١٣ : ١٥؛ جيرميا ١٨ : ١٧؛ جوب ١٥ : ٢ . ينبغي أن نضع في حسباننا أمراً ذا أهمية أبعد وهو أن كلمة "صَبا" أو إحدى مشتقاتها، ليس لها حضور في المعجم العبري .

٧٠- امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٧٠-١٧١ .

٧١- عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٤١ .

٧٢- شيخو، **شعراء النصرانية**، مج١، ص٢٧٩ .

٧٣- السابق، ص٤٤٣ . في خبر مصاحب لهذه القصيدة نحن مضطرون، مع ذلك، لأن نفهم أن "رَبَّ الخورنق

والسدير" ليس السيد الساساني ولكن ملك الحيرة التابع النعمان. وعلاوة على هذا، على العكس من مغزى الإشارة الرثائية للقصيدة إلى تلكما القصرين، فإن تحولية الإنساني فحسب هي التي يُصَرُّ عليها في الخبر. وهذا يعطي الانطباع بمحاولة إنقاذ الأبيات نفسها من إن تظهر في صورة مفارقة تاريخية. ومع ذلك، فإن الإشارات إلى الزمن في القصيدة لا تستطيع أن تُنْقَذَ بسهولة، ذلك أن القصيدة مضطربة بمثل اضطراب خبرها. وهذا يزيد من شكوك ملموسة حول الأصالة النصية لكليهما. انظر مناقشة الخورنق مع الإشارة إلى قصيدة أبي العتاهية "لَهْفي على الزمان القصير" أدناه، الفصل ٢، القسم ٣.

٧٤ـ امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٣٠.

٧٥ـ هذا البيت موجود في الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩، حيث يحتل رقم ٨؛ وهكذا، أيضاً، في رواية الزوزني للمعلقات (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، **شرح المعلقات السبع** [القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م]، ص٧). وفي الورد، **دواوين** (ص١٤٦) يقع البيت في رقم ٦. وفي نص المعلقة في **ديوان امرئ القيس** (ص ١٥)، روايته مختلفة قليلاً ومحله في القصيدة هو البيت رقم ٢٩. وعلى العموم، يعاني هذا البيت من محل غير مستقر بدرجة عالية في روايات أخرى بالمثل.

وفي سياق الموازاة التي أقيمها الآن بين "الصَّبا" و"الزفير"، من الشيق جداً أن نلحظ أنه في عام ١٧٨٣م، عندما ترجم جوته شذرة النسيب في معلقة امرئ القيس من خلال الترجمة الإنجليزية (١٧٧٤م) لوليم جونز، اختار أن يغيِّرَ في البيت موضع المناقشة الراهنة "الريح الشرقية الهوجاء" "eastern gale" إلى "الريح الغربية". ويجب أن يسأل المرء عمَّا يكمن وراء مثل هذا الانطلاق المبهرج على نحو مبتذل من السلطة الفيلولوجية لجونز؟ فهل كان جوته ببساطة متهاوناً أو مشوشاً بسبب كون إنجليزية جونز عتيقةً بحيث يدعو "نسيم الصَّبا" الرقيق بـ"ريح شرقية هوجاء"؟ أو هل كان جوته، الكلاسيكي من الطراز الأول، ببساطة مرتكباً آخر لـ"سوء فهم" إبداعي لأنه على نحو دقيق كان كلاسيكيًّا، والذي بالنسبة إليه كانت الريح العربية الرقيقة من الشرق، في ارتباط شعري ملزم، إذا جاز التعبير، قد أصبحت الزفير، وبالتالي أصبحت الريح الغربية *der Westwind*؟ انظر، من أجل ربط مريح بين نصَّيْ جونز وجوته، كاترينا مومسن K. Mommsen، **جوته والعالم العربي** (فرانكفورت على الماين: دار نشر إنسل، ١٩٨٨م)، ص٥٥. وتلقي قصيدة أخرى ضوءاً على فهم جوته المعقد لـ"الصَّبا" العربية: انظر أدناه، الهامش رقم ٩٧.

٧٦ـ امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٣٤٠.

٧٧ـ **المفضليات** (ليال)، ص٥٤، القصيدة ٨، البيت ٦. انظر وروداً مشابهاً لـ"الصَّبا" في قصيدة لسبيع بن الخطيم التيمي، في السابق، ص٧٣١، القصيدة ١١٢، البيت ٢١.

٧٨ـ طرفة بن العبد، **ديوانه**، ص٨٣. {وقد ورد البيتان ضمن أخرى في **ديوان الحماسة**، ط٢ (بيروت: دار

الكتب العلمية، ١٩٨٣م، ج٢، ص١٨١). وذكر في شرح "غير قرة" أي غير باردة. و"تذاءب منها" أي من التذاؤب وهو مجيء الريح من كل جانب. و"مرزغ" أي مطر يأتي بالرزغة وهي الوحل القليل. و"مسيل" أي مطر يأتي بالسيل. والمعنى أنه على الأباعد كريح الصبا الطيبة النسيم التي ينشأ عنها كل خير. ومن الشيق هنا أن نشير إلى شرح "الصبا" في الموضع نفسه بأنها "ريح مهبها من مطلع الثريا إلى بنات نعش، وهي طيبة النسيم لا يكون منها ضرر". وسوف يعقد المؤلف الفصل الرابع عن "رعي النجوم" في الشعر العربي، وسوف يرد فيه ذكر "بنات نعش" في سياق قدرة الرؤية الرعوية العربية الكونية على الدخول إلى أكثر من مدى شكلي وموضوعاتي من مثل قصيدة الأخذ بالثأر، ودخول "بنات نعش" في السياق نفسه. انظر هامش ٥٢ من الفصل الرابع أدناه – المترجم}.

٧٩ـ انظر آنفاً، في هامش رقم ٣٥.

٨٠ـ أبو تمام، **الحماسة** (المرزوقي)، ص١٣٣٢، القصيدة ٥٣٢.

٨١ـ أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج، **مصارع العشاق** (بيروت: دار صادر، د. ت)، مج٢، ص٧٨. في **ديوان المجنون** (تحقيق عبد الستار أحمد فراج)، ص١١٣–١١٤، والقصيدة التي ينتمي إليها البيت المشار إليه هي القصيدة ٩٤ وأطول ببيتين وبترتيب مختلف.

٨٢ـ أبو تمام، **الحماسة** (المرزوقي)، ص٩١٨، القصيدة ٣١١.

٨٣ـ ابن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص١٤٦.

٨٤ـ السابق، ص١٣٠.

٨٥ـ السابق، ص٢٩٤.

٨٦ـ مسلم بن الوليد [صريع الغواني]، **شرح ديوان صريع الغواني**، ط٢، تحقيق سامي الدهان (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص١٣٢.

٨٧ـ ابن الجهم، **ديوانه**، ص٥٦–٥٧.

٨٨ـ البحتري، **ديوانه**، مج٢، ص١٠٤٥. وهذا هو البيت رقم ٢ من المرثية، وإضافتي "مكان للوقوف؛ أي الأطلال"، {يقصد المؤلف إضافته العبارة في ترجمته الإنجليزية لبيت البحتري}، إشارة إلى "مَحَلٌّ" في البيت رقم ١، والتي تعني كذلك، على نحو مهم، "اجتماعاً جنائزيًّا".

٨٩ـ [أبو بكر أحمد الضبي الأنطاكي] الصنوبري، **ديوانه**، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠)، ص٤٥٤. وانظر ترجمة كاملة {إنجليزية في الأصل} ومناقشة لهذه القصيدة، في أدناه، الفصل ٥، القسم ٢.

٩٠ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ص١٤٤.

٩١ـ ابن خفاجة، **ديوانه**، ص١١٦.

٩٢- السابق، ص١٣٦.

٩٣- السابق، ص١٢٥. {انظر هامش المترجم ضمن هامش المؤلف في الفصل الثاني، رقم ٧٩ عن مصطلحَيْ "صُوَرِيّ" و"الهايكو" وعلاقتهما بالنسيب- المترجم}.

٩٤- السابق، ص١٩٣.

٩٥- السابق، ص١٣٧.

٩٦- البلّفيقي، **المقتضب من كتاب تُحْفَة القادم**، ص٥١.

٩٧- أحمد شوقي، **الشوقيات** (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠م)، مج٢، ص٤٥-٤٦. وقد وقع كذلك جوته على موتيف الريح الشرقية/الصَّبا على نحو صحيح ومثير للإعجاب، وهو يصله بمكان النُّعْمَى ***locus amoenus*** المنتهي للجنة السماوية الإسلامية. وهنا يدعها تحمل سرباً من العذارى السماوية إلى مكان أولئك الذين يعدون من المخلصين الذين سقطوا في موقعة بدر:

والآن تأتي رياح جميلة من الشرق بفرقة من حوريات الجنة

من المحتمل أن يحزن العدو على موتاه.

انظر يوهان ولفجانج جوته، ***Gedichte***، تحقيق ستيفن زفايج (شتوتجارت: فيليب ريكلام، الابن، ١٩٨٣م)، ص١٧٢ (القصيدة التي تبدأ بـ **"Seine Toten mag der Feind betrauern"**). انظر، مع ذلك، الهامش رقم ٧٥.

٩٨- ف. ماكس موللر، **الميثولوجيا المقارنة**، تحرير أ. سميث بالمر (نيويورك: دوتون، ١٩٠٩م). انظر كذلك ريتشارد م. دورسون، محرِّر، **عادات القرويين والأساطير البدائية: مُختارات من الفولكوريين البريطانيين** (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م)، مج١، ص٦٦-١١٩.

٩٩- على الرغم من أن "الزفير" اليوناني في قالبه المورفولوجي يماثل إلى حد كبير الكلمة العربية ذات المحاكاة الصوتية العربية "زفير"، فإن هذا لا يحول دون مشروعية - أولية أو علائقية - في الحالة اليونانية واللاتينية على السواء لمستودع أوسع من الكلمات من النوع نفسه والتي تشمل ***psóphein***، "يصدر صوتاً مثل الصفير"، و"*spirare*"، "تَهُبُّ" (الريح)، و"يتنفَّس" {الإنسان، و"الصبحُ" و"الريح" في العربية}.

* * *

الفصل الرابع
مُــــروجٌ في الســمــــاء

١ - عن الرعاة وأحلامهم، تَعْريجٌ إلى أرض مشتركة.

قَبْلَ أنْ نَمْضِي قُدُماً في تَتَبُّعِ التغيُّراتِ الرمزية الأساسية التي تَبَلْوَرَتْ فيها موضوعة النسيب والتي تُحَدِّدُ في النهاية مَعْنَى، أو معانِيَ، النسيب، سوف نَتَوَقَّفُ مَرَّةً أخرى على جانب الطريق، ونستطردُ لنتحدث باختصار عن الأساس المشترك لِنَوْعٍ أدبِيٍّ قَديْم. وفي تَناوُلِ النماذج الأصلية الموضوعاتية، علينا ألاّ نَتَرَدَّدَ أبداً في مواجهة النتائج. وهكذا لن يغيب عن أذهاننا مُتَرْجِمَا أواخرِ القرن الثامن عشر الاستشراقيانِ السير وليام جونز وجوزيف ديكر كارليل. وكما في حالة الترجمات التي هي من القوة بحيث تَحْيَا وتستمرُّ، يجبُ أن ننظرَ اليومَ إلى تلك الترجماتِ التي قامَ بها جونز وكارليل {للشعر العربي الكلاسيكي} بوصفها قِطَعاً أَحْسنَ وأقوى تَمثيلاً لحِقْبَتها. ولا شك أن قارئاً ذا عقلٍ مَدْرَسِيٍّ سوفَ يَجِدُ فيها بعضَ المغالطات الواضحة: مثل تحويل المنظر الطبيعي المُقْفِر غير المستأنَس في معلقة لبيد إلى ريف رعوي عند كلود لوران. "لَيْسَ ثَمَّةَ أَبْراجٌ، وَلا خِيامٌ، وَلا أَكْواخٌ، / بل أطلالٌ مُبَعْثَرَةٌ وَسَهْلٌ صامتٌ"(١). ومع ذلك، فقد أعطانا كُلٌّ مِن جونز وكارليل، في الوقت نفسه، شيئاً أكثر مِمَّا نَحنُ قادرونَ عليه اليومَ: لقد تَرَكا لنا وُجْهَةَ نَظَرٍ مُوَثَّقَةٍ للقرن الثامن عشر عن الشعر العربي، وهي صورة له غيرُ مُتَحَفِّظَة أَلْبَتَّة طبقاً لرؤيتهما الجمالية الخاصة. ولهذا فإن ترجماتهما إعادةُ كتابة بالمعنى الكامل للكلمة، وليست ترجمات؛ إذْ إنها توصِّلُ إلينا، إذا نظرنا إلى النسيج الأصلي للشكل والموضوعة، مفهوماً جسوراً لعصر له مستواه الرفيع من الذوق في سياقه الخاص، على الرغم من أنه، في بعض الأحيان، على قدر من السذاجة الطريفة في زعمه أنه انعكاسٌ للحساسية الأصلية للنص المترجَم.

إن جانباً أكثر بقاءً وأهميةً من نظرة القرن الثامن عشر هذه إلى شعر ما قبل الإسلام،

مع ذلك، هو اعترافها الواضح بخصائص أساسية للنوع الأدبي. ومع ذلك قد يكون هناك شيءٌ من المطالبة النيوكلاسيكية بالتصنيف، والتعريف، والتسمية الاصطلاحية في الإشارات القاطعة إلى أشكال الأنواع الأدبية العربية بوصفها "رَعَوِيةً عَلَى نَحْوٍ خالِصٍ"(٢) ومؤمِّنَةً "وَصْفاً بسيطاً للأساليبِ الرَّعَوِيَّة"(٣)، الأمرَ الذي يُعَدُّ اكتشافاً نقديًا مشروعاً على نحو جوهري. وَبِقَدْرِ ما يُمْكِنُ أنْ تبدوَ الموازاةُ بينَ منظرِ الصحراءِ العربيةِ والقصيدةِ الرعويةِ الأوربيةِ النيوكلاسيكية مُصْطَنَعَةً، ينبغي أن تُؤْخَذَ مأخذاً جديًا. وإذا بَدَتْ مداخلُنا النقديةُ إلى الشعر العربي رافضةً لهذا الاصطناع ممثَّلاً في القصيدة الرعوية في القرن الثامن عشر، فإنَّ تَغَيُّرَ أذواقنا لا يُعَدُّ اكتشافاً لِبُعْدٍ جديدٍ كُلِّيةً في الموضوع الجمالي، كما أنه ليس بالضرورة فهماً أكثر عُمْقاً لمادةٍ مألوفةٍ لدينا من قبل. إن ما يحدث لنا اليوم هو أننا ببساطة في حاجة إلى مصطلح أفضل من مصطلح رَعَوِيّ(٤)؛ أو على الأصحّ، نحن لا نستطيع أن نُقرَّ بالاطِّرادِ في القصص الرمزية الأليجورية المتغيرة التي تأسَّستْ عليها أساليب رؤيتنا للطبيعة وللمجتمع. ومع ذلك تبدو ظاهرةُ الأدبِ العالَمِيَّةُ مرتبطةً بذلك الإدراك المُقبول بصورة أو بأخرى؛ أي إدراك أن الإنسانَ يَعي نفسَهُ بوصفه شخصيةً رَعَوِيَّةً افتراضيَّةً؛ كما أن رموزَ السلطة والطبقيَّة الاجتماعية والسياسية لديه تبزغ، أيضاً، بوصفها تطويراً لاستعاراتٍ رَعَوِيَّةٍ. فالشاعرُ نفسه "راعٍ"، ويصبح كذلك "راعياً للنجوم". ومن ثَمَّ يوسِّعُ الإنسانُ، كما فعل أوفيد ومارلو، الاستعارةَ لتشملَ نظامَ العالمِ، ويدعو "أَفْراسَ اللَّيْلِ" لتعدوَ عَدْواً بطيئاً عَبْرَ السماء(٥)، أو كما فعل الشاعر الجاهلي النابغة، كَما سوف نرى، حينَ يقنطُ مِنْ طُلوعِ نَجْمَةِ الصَّباحِ، "وَلَيْسَ الذي يَرْعَى النُّجومَ بِآيِبِ"(٦). وفي نظر فراي لويس دي ليون، وهو شاعر غنائي من عصر النهضة الإسباني، فإن نَشيدَ الإنشادِ للنبي سليمان [عليه السلام] نشيدٌ رَعَوِيٌّ يُجاوِبُ فيه مُحِبَّانِ كُلٌّ منهما الآخرَ كما في فرجيل؛ في حين أنه نفسه حوَّل {قصيدة} هوراس الرعوية "*beatus ille*" (الإيبودة *Epode* ٢) إلى شعار لشعر النهضة الإسباني، وربما أصبح أشهر بيت في هذا الشعر(٧). ويلحظ هوزينجَهْ أنه "لَيْسَ ثَمَّةَ وَهْمٌ آخرُ قَدْ سَحَرَ

البشريةَ بَشكلٍ أطْوَلَ وَبَهْجَةٍ أكثرَ إشراقاً مِنَ الوَهْمِ الذي يُوحِي بِهِ مِزْمارُ الرَّاعي المُتأجِّجُ شَوْقاً،" كما يلحظ "أنَّ الإلهَ بان Pan لا يَزالُ أكثرَ آلهَةِ اليُونان(*) حَيَاةً"(٨).

ومع ذلك، فإن الأثر الرعوي pastoral مَثَلٌ أعْلَى أكثرَ منه وَهْماً. فمادتُه هي مادة الحلم الأصلي عن السعادة التامة. وهو مولود في المراوغة وهدفه النهائي هو المراوغة. إنه يحاول أن يقوم بالمستحيل، أي التناقض الذاتي. إن دراسة التاريخ النمطي للأثر الرعوي كان بمثابة تاريخ للعثور على زمان ومكان له، والعثور في النهاية على جُنَيْنَته المصونة *hortus conclusus*، وعلى الـ"وردة". وفي النهاية، مع ذلك، يجب على الجُنَيْنَة المصونة نفسها أن تظلَّ مكاناً رثائيّاً موصوماً بأسئلة بلا إجابات عن الإبعاد الاضطراري واستحالة الراحة المُفْعَمَة بالغبطة.

إنَّ الأزمانَ والأماكنَ التي أدَّتْ إلى المثل الأعلى الرعويّ، أو التي أنتجها هو بوصفها شرطه الضروري، كانت أماكن نعمة *loci amoeni* مبعثرة على نحو واسع زمنيّاً، وجغرافيّاً، وثقافيّاً {مثل} الحقول الإليزية {الفردوسية}، وأرض الشماليين Hyper-boreans الذين ينعمون بأشعة الشمس على نحو سرمدي، وأركاديا، والجزر المحظوظة، والفردوس الأرضي، والجنة الخالدة، وأرض الميعاد، وإلدورادو، ودائماً وفي كل مكان، الحديقة {الجنة، الفردوس}؛ وقد كانت جميعها في زمن كل العصور، في العصر الذهبي، وفي عصر ما قبل الهبوط {من الجنة}، وقبل الحضارة، أو في مستقبل المدينة الفاضلة، و{زمن} الخلاص، وثورة البروليتاريا. ودائماً أبعد من أن تُنالَ، ودائماً يمكن المرورُ خلالها في زمن إنسان آخر، ودائماً صعبةَ المَنال.

إذَنْ، فالأدبُ الذي يَنْشَأُ في مثل هذا المحيط من التَّوْقِ النموذجي إمَّا أن يكونَ أدباً لإشباعِ الرغباتِ واللا حقيقة المحمومةِ لِحُلُم اليقظة، في أقصى درجات دَوَرانه الحقيقي حولَ الأسطورة، أو يكونَ أدبَ الأسى السوداوي، والحنينِ الذي يُخَلِّفُهُ فقدانُ موضوعِ

(*) الحديث هنا على شعر اليونان الوثني الذي يعبر عن تعدد الآلهة. وليس ابلغ من القول هنا بما جاء في القرآن الكريم: ﴿قل لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا﴾. [الناشر].

الحبِّ والخيرِ، كما يُخَلِّفُهُ شبابُ المرءِ المنقضي، وإن كانت استعادته لا تزال ممكنةً في مكان ما على طول المنظور المتلاشي لِنَفَقِ العقلِ حيثُ تُعَشِّشُ كُلُّ الأزمانِ المفقودةِ وتَحْلُمُ.

لَمْ يكنْ لينافسَ العصرَ الذهبيَّ لهسيود، الذي كان لا يزال على صلة بالقوى الكونية، غيرُ الفردوسِ الأرضي التوراتي في التأثير على تطوُّرِ الأثر الرعوي وعواقبه النهائية. ففي كل منهما، يحيا الإنسان، مُتَّحِداً مع الطبيعة، حياةً عبارة عن وجود خالص. إن النعيم ظَرْفٌ لا يَعيهِ صاحبُه. ولكي يتحوَّلَ إلى ظَرْفٍ محسوس، عليه أن يصل إلى نهايته(٩). ومع ذلك فإن الجانب الرعوي للعصر الذهبي لهسيود أو للحقول الفردوسية لهومر لا يزال جانباً ضمنيّاً فحسب. فلم يكن ممكناً للرؤية الرعوية الواضحة لحياة سعيدة أن تُقَرَّرَ في عصر بطولي (هو في ذاته "عتيق"). في تلك المرحلة كانت الأسطورةُ لا تزالُ ترتفعُ فوقَ المعدَّلِ الإنساني للحنين. ولَمْ يكن ثَمَّةَ غيرُ الوَعْدِ بوجودٍ في "حُلُمٍ بالراحة"(١٠)، يبدو متوسِّطاً بين الأسطورة القديمة وأكثر الأشكال العامة للحنين الرعري البدائي.

وَلَمْ يكنْ للراعي أن يُصبحَ القاطنَ الحقيقيَّ للمنظرِ الطبيعيِّ المثاليِّ غيرِ المنفصلِ حتى الآن عن التقويم التاريخي للعصر الذهبي والنعيم الأصلي للجنس البشري إلا مع قصائد ثيوقريطس الرعوية الصقلية. وبالتالي، يعطينا الشعرُ الهادئ لڤرجيل، مع مساعدة محمودة من هوراس، الصيغةَ الكلاسيكية الحاسمة للموضوعة الرعوية. ذلك أن أركاديا ڤرجيل، الأرض الأصلية للإله بان Pan، تتجاهلُ تماماً الواقعَ الخَشِنَ للمنظر الطبيعي الحقيقي وتصبحُ نقطةَ التقاءِ كُلِّ التصوراتِ المثاليةِ السابقة لبيئة الإنسان. كما أن قاطني أركاديا هم رُعاةُ العصر الذهبي، ولكنهم خارج إطار هذا التصوُّر أقربُ إلى أن يكونوا تشخيصات في "فترة فاصلة"، يقع فيها الحلم المديني بالهروب، وموضوعته الحقيقية هي العكس الاستردادي للحضارة. بل إن الحلم الرعوي يُمْكِنُ أن يظهر، عند التحليل الفاحص، تافهاً على نحو مدهش ـ ومألوفاً. إن {قصيدة هوراس الرعوية} *Beatus ill* ...، {تَعْنِي

أنَّ﴾ الإنسانَ السعيدَ هُوَ مَنْ يَزْرَعُ حقولَهُ الموروثةَ ويكونُ متحرِّراً من الروابط الاستغلالية. إنهُ مُتْعَبٌ مِنْ كَونه جُنديًّا، تُحَرِّكُهُ صَيْحَةُ البُوقِ الوحشيةُ، تُثْقِلُ كاهلَهُ مَكائدُ الساحة العامةِ في روما القديمةِ وَالانتظارُ عَلَى أبوابِ رِجالٍ من ذوي النفوذ. إنَّ الأثرَ الرعويَّ الڤرجيلي–الهوراسي هو النموذجُ الريفيُّ الزائفُ لحضارةٍ وَصَلَتْ إلى أعلى مَرْحَلَةٍ في تحقيقِ ذاتِها، وَبَدَأَتْ تشعرُ، وقد وَقَفَتْ على عَتَبَةِ الإمبراطورية، بإجهادٍ ناتجٍ عن جُهْدٍ تاريخيٍّ مدعومٍ. وعلاوةً على هذا، كان هذا النموذجُ قد تَبَلْوَرَ في الوعي الروماني على الأقل منذ القرن الخامس قبل الميلاد، عندما بَدَأَ التَّنسُّكُ الريفيُّ لسينسونايتوس Cincinnatus في نَسْجِ أسطورةٍ كانَ عليها أن تُشَكِّلَ الخيالَ الشعريَّ الشعبيَّ. لقد أثْبَتَت العُزْلَةُ الريفيةُ السينسونايتوسية "التَّطَهُّرِيَّة" أنها مصدرٌ إيديولوجيٌّ وأساسٌ خِصْبٌ في الوقت نفسه لعواطفَ شعريةٍ رَعَوِيَّةٍ أقلَّ تَزَمُّتاً.

لقد كانَ فضلُ ڤرجيل في أنه أضافَ إلى المشهد الرعوي عن أركاديا غَيْرِ وَاقعيةٍ عنصرَ الأسى الشعري، الذي لَم يكن بَعْدُ قائماً بوضوحٍ في الرؤية الرعوية المبكِّرة للعصر الذهبي. ويلحظ إروين بانوفسكي أن "المعاناة الإنسانية والأجواء المكتملة على نحو فائق إنسانيّاً في أركاديا ڤرجيل تخلق تنافراً. وما إنْ يَتِمَّ الإحساسُ بهذا التنافر حتى يلزم أن يُحَلَّ، وقد كان يُحَلُّ في ذلك الخليط المسائي من الحزن والسكينة الذي ربما كانَ أكبرَ إضافةٍ شخصيةٍ لڤرجيل إلى الشعر. وبشيء بسيط من المبالغة يمكن القول إنه "اكْتَشَفَ" المَسَاءَ"(١١).

وَنَحْنُ نَجِدُ، احتشاداً مَعَ أساطيرِ العصرِ الذهبي والجُزُرِ المَحظُوظَةِ، تَطَوُّرَ نَموذجٍ أصليٍّ "مُرَكَّبٍ" آخر، بل إنه أكثر قِدَماً على نَحْوٍ أساسيٍّ وَقَدْ يكونُ لهذا السببِ نفسه أكثرَ خصوبةً من الناحية الرمزية. وهذا النموذج الأصلي هو نموذج الحديقة، وهو يجمعُ أيضاً، بطريقةٍ متنوِّعةٍ ومعقَّدَةٍ، إشاراتٍ ضمنيةً خاصةً بكلٍّ من الزمن والمكان. أما الخاصة بالزمن فهي تلك المتصلة بالخلق والحياة الأبدية، والانتقال المفاجئ بين الماضي والمستقبل، وأما الخاصة بالمكان فهي المتعلِّقة بالفردوس الأرضي، وجنة عدن، وفردوس

الحياة الأبدية، وحديقة الأحجار الكريمة التي زارها جلجامش(١٢).

وَتَحْمِلُ هذهِ الرمزيةُ النموذجيةُ الأصليةُ للحديقةِ فكرةَ السعادة الأصليةِ الحاضرةِ حتى الآن بصورةٍ تقريبيةٍ في شكلِ خَيْرٍ غيرِ مشوبٍ في مفهومِ العصرِ الذهبيِّ. وفي مستوًى آخر نحصل كذلك على تفاعل الفرد في حديقته، وفي حالة السعادة الأصلية مع الجنس البشري أو الكينونة الجمعية مستمتعاً بنظام "ذهبي" للتقمُّصِ العاطفي الذي يسمحُ بالسعادة. إن التجريد الرمزي للحديقة هو الأكثر إحكاماً وجوهريَّةً لأن كلا جانبَي النظام الرمزي، الفردي والجمعي، يقودُ في خطوطٍ مباشرةٍ على نَحْوٍ مُتَساوٍ إلى الفكرة الرعوية. إن المثالَ الرعويَّ عن أن عالَم الحيوان بوصفه، أيضاً، جزءاً من نظامِ التقمُّص العاطفي الذي يجب أن يَخْضَعَ لقانونِ الإنسانِ، مُتَضَمَّنٌ مُسْبَقاً في تقليدِ الوجودِ المتجانسِ لعالَمِ الحيوانِ في جَنَّةِ عَدْنٍ(١٣)؛ وحتى بعدَ الهبوطِ منَ الجَنَّة، فإنَّ هابيل، الراعي الأول، هو كذلك الشخصية "الرعوية" الأولى بِحَقٍّ، والذي كان، لأسبابٍ أَخَذَ الخيالُ الرمزيُّ على عاتقهِ أن يَشْرَحَها، أقربَ إلى السعادة الإلهيَّة.

وتصبحُ رمزيةُ الفردوس الأرضي والسعادة الأصلية أكثر تركيزاً إذْ تَجِدُ تجسيداً في البُعْديَّة الجديدة للجُنَيْنَة المصونة ***hortus conclusus***، والفردوس ***pairidaeza*** الإفستي {الزرادشتي} (المنتزه الملكي، الحمى)، ثم الفردوس ***paradeisos*** اليوناني والفردوس ***pardes*** العبري النادر. وفي **نشيد الإنشاد**، تعيد صياغتُهُ العبريةُ الموضِّحة اشتقاقَهَ الكامل(١٤):

إنَّ حديقةً مغلقةً هِيَ أُخْتِي، عَرُوسِي،
حديقةً مُغْلَقَةً، نافُورَةً مَخْتُومَةً.

ولَم يَسْتَعِد الشعرُ مدخلَهُ إلى حدائقَ كهذه إلا في وقتٍ جِدٌّ متأخرٍ، في مصطلح الأليجوري المعقَّد، في تصعيد الصورة الغزلية لرواية الوردة ***Roman de la Rose***. وفي الوقت نفسه، كان العصر القديم الكلاسيكي المتأخر ينتج عن طريق الأنشودة الرعوية توفيقاً، إذا جاز التعبير، بين روايات متنوعة للسعادة الأصلية. فتصبح الفراديس ***paradeisoi***

الوصفية موتيفات قياسية في الرومانس اليونانية. وقد احتفظت الرومانس الرعوية دافني وكلوي للونجيوس وقصة لويسيبهْ وكلايتوفون لأخيل تاتيوس A. Tatius بحضور مستمر(١٥). ومع ذلك، فقد يكون شعراء قصائد الزفاف البلاطي قد مارسوا من هذا الجانب تأثيراً أكثر ثباتاً مثل ستايتوس من نابلي Neapolitan Statius (ت ٩٦ بعد الميلاد) وكلوديان Claudian السكندري المصبوغ بصبغة لاتينية (ت حوالي ٤٠٤ بعد الميلاد). وفي هذه المرحلة المتأخرة من التقليد الرعوي الكلاسيكي، يتعرَّضُ المنظرُ الطبيعي الأركادي الرعوي لعملية مواءَمةٍ تزيينية أبعد مثل "مَخْدَع ڤينوس"، ومن ثم لاندماج كامل مع الرؤية المسيحية للفردوس الأرضي. وفي كلتا الحالتين تَميلُ الرمزيةُ المميِّزةُ للمنطقة المحاط بها أو الحِمَى إلى الهيمنةِ على انفتاحِ مناظرَ طبيعيةٍ أركاديةٍ ذاتِ صفةٍ رعويةٍ أكثرَ نقاءً. إن السمة الرمزية للمنظر الطبيعي وسكانه تزداد في وضوحها في الوقت الذي تُستَبْدَلُ ذخيرةٌ دقيقةٌ من القصص الأليجورية بعملية التحويل الاستعاري metaphorization، الأصلية الواسعة. وعملية التحويل الأليجوري allegorization هذه هي التي تسمح بوضع رعوي محايد، ومجرَّد كي يُحَوَّلَ إلى نسخ في العصور الوسطى ـ ومن ثم نسخ في عصر النهضة ـ ومسيحية للرموز القديمة(١٦). لقد كان من السهل بالنسبة إلى الحديقة التي نُفِيَ منها آدم وحواء، والتي كان يحْرُسُ شجرةَ الحياةِ فيها سَيْفٌ مُلْتَهِبٌ، أن يُطَوِّرَ رمزية الفقد الغنية فيها، ووعْدَها البعيد، والشوقَ، والتلميحَ بالعودة. ويمكن أن تكون هذه الرمزيةُ مقدسةً بقدر ما هي دنيويةٌ، وغزليةً بقدر ما هي صوفيةٌ. وفي الحقيقة، كان نشيد الإنشاد، في مستويات إدراكه المتعددة، قد مهَّدَ الأرضَ مسبقاً لمثل هذا الكمال الرمزي.

ومهما يكن من أمر، فإن الحديقة المصونة *hortus conclsus* بصفتها "مَخْدَعَ ڤينوس"، في مرحلته الكلاسيكية المتأخرة لا تزال مثل الحِمَى الملكي القديم الذي قُصِدَ به أن يحتوي على مُتَعٍ وثنية. ويقدِّمُ كلوديان السكندري، الذي يمكن أن يكون هو نفسه مسيحيًّا، في قصيدة العرس لديه (٣٩٨ بعد الميلاد) مخدعاً لڤينوس، يحميه

سياج ذهبي. وهنا، في وسط حياة نباتية ذكية الرائحة، بين حوريات رعوية ومجموعة من كيوبيد بصورة تقليدية، يوجد جموع من الشخصيات الأليجورية، مقدَّر لها أن تظهر فيما بعد في حدائق حب وسيطية جدٌ كثيرة: "حُرِّيَةٌ بِلا أَغْلالٍ، وَغَضَبٌ سَرِيعُ التَّأَثُّرِ، وَأَمْواجٌ لاحِقَةٌ تَقْطُرُ خَمْراً، وَمَخاوِفُ غَيْرُ خَبِيرَةٍ، وَشُحُوبٌ يُقَدِّرُهُ الْمُحِبُّونَ إِلى الأَبَدِ، وَجَسارَةٌ تَرْتَعِدُ في سَرِقاتِها الأولَى، ومَخاوِفُ سَعِيدَةٌ، وَمُتْعَةٌ غَيْرُ مُسْتَقِرَّةٍ، وَنُذُورُ مُحِبِّينَ، تَلاعُبُ كُلِّ نَسِيمٍ عَلِيلٍ. وَفِي وَسْطِها جَمِيعاً شَبابٌ مُفْعَمٌ بِعُنُقٍ مُتَغَطْرِسٍ يَحُولُ دونَ الشَّيْبِ مِنْ دُخُولِ البُسْتانِ"(١٧).

ويُسْتَبْدَلُ بصفاء تقليد الفردوس والعصر الذهبي لدى كلوديان ألعابُ الحبِّ ومداعباتُ التحويلات الأليجورية للعواطف التي هي، في حَدِّ ذاتها، نتاجاتٌ لتحويل اليجوري مُتَوالٍ بسرعة لدى أوفيد. ومن ثم فإن هذه الشخصيات الأليجورية سوف تدخل، بأقنعة متعدِّدة، حدائق أدب العصور الوسطى وعصر النهضة، "على الرغم من أنها تناضل هناك حول {كونها} مَمْسُوسَة بالمسيحية"(١٨). وقد تُبْذَلُ محاولاتٌ كي لا تسمحَ لها بالمرور خلال ما يُصْبِحُ الآنَ حائطاً عالياً، متوَّجاً بشرفات مفرَّجة {لصد هجوم مسلح}. وهكذا، تُوجَدُ، على الحائط المحيط بحديقة الوردة، أغنى الحدائق في العصور الوسطى كلها، "مصوَّرةً ومنحوتةً بإزميل" قَصَصٌ أليجوريةٌ عن "السجايا التي لن تدلف إليها أبداً"(١٩).

إن الشخص الذي يدخل إلى الحديقة المسوَّرة هو الحالِم، الفارس المتجوِّل، أو الشاعر. أما بالنسبة إلى الكائنات الأليجورية التي اعتادت أن تسكن في حِمَى ڤينوس لدى كلوديان، فإن حديقة الوردة تظل موصدة أمامها. وسواء أكانت الروح المسيحية الجديدة هي التي تمنع الأليجوريات الوثنية عن المتعة، والكسل، والإفراط من دخول الحديقة التي اعتادت من قبل أن ترحِّب بهم، أم كانت الحديقة نفسها لَم تَعُد تنتمي إلى ڤينوس وحاشيتها الفاسقة ولكن إلى الوردة ذات الإشراق العميق الجديد والعزلة الروحية، فإن شاعر العصور الوسطى لا يقول في البداية، بل إنه، ما إنْ يدخل حالِمُهُ إلى الحديقة،

يتعجَّبُ(٢٠):

وَما إنْ دَلَفْتُ، كُنتُ مُبتهِجاً وَمَسْرُوراً
وَلْتُصَدِّقْني أنني اعْتَقَدْتُ بأنِي كُنْتُ
أَنْظُرُ إلى الْجَنَّةِ الأرْضِيَّةِ،

في نَغْمَةٍ، تَمُرُّ، على الرغم من كونها لا تزالُ واضحةً للغاية بصورة تضادية، مروراً سريعاً بمداخلِ الشعورِ التي سوفَ تُوجَدُ فيما بعد في التأملات الصوفية عن "حديقة" مشابهة(٢١). وبالنسبة إلى الْحالم في حديقة الوردة، فإن الحِمَى هو مَحَلُّ السعادة القديمة، والذي يمكنُ أن يُحَوِّل الشوقُ إليها نحو المستقبل بسهولة كبيرة، إلى الحديقة النهائية للبهجة، الفردوس السماوي.

إن ذالكما الإلْماحين حاضرانِ داخل رواية الوردة نفسها. ويقترح جيوم دي لوري، في الجزء الأول من قصيدة الوردة تلك، الفردوس الأرضي، في حين يُحلُّ جان دي ميونغ، في الجزء الثاني المكمِّل، محلاً هذه الرؤية الأرضية رؤية المرعى الطيِّب، وهي رؤية لَمْ تدخل عبر حلم شعرِي ولكن عبر حياة استحقاق. ومع ذلك، فكلا الجَنَّتَيْنِ، في ظروف أخرى، شديدة التشابه مع الأخرى: فعلى الحائط المسوَّر للجنة السماوية نقوشٌ، أيضاً، وفي الداخل، جَوُّ المَرَح، والبهجة، وزمن الربيع الخالد الذي لا يمكن تمييزه عن ذلك المَوْجُود في الْجَنَّةِ الأرضية؛ ومع ذلك، فإن حديقة جان دي ميونغ "حقيقية" بالمعنى الأفلاطوني، في حين أن حديقة جيوم ليست سوى ظِلٍّ. وهكذا في رواية الوردة تصطدم وجهتا النظر اللاهوتية الأفلاطونية والشعرية الأفلاطونية في العصور الوسطى بوصفهما نقطة ما، وما يقابلها لقصيدةٍ ما، وما تُعَدُّ استمراراً له، أو بوصفهما جدلاً لوجهين للحب والجمال، والسعادة الأبدية(٢٢).

وفي "الْجَنَّات الزائفة" في عصر النهضة، كما يدعوها برتليت جيامتي، تقع مرة أخرى العودة إلى الْحُلُم الشعري بالفردوس، ولكن عملية التحويل الأليجوري تصبح حينئذ غير متجسِّدة كليَّةً، إذا كان لتناقض ظاهري أن يُحْمَلَ إلى هذا الحد. فلَم تَعُدْ رؤيةُ الشاعرِ

الآنَ حُلُمَ يقظةٍ مُبْهِجاً إلى أقصى حَدٍّ كما لَم تَعُدْ تَأمُّلاً أفلاطونيًّا رَصيناً للمثال: إنها عادةٌ مُتَّبَعَةٌ ووسيلةٌ مُتَطَوِّرَةٌ بدرجةٍ عاليةٍ من أجل أن يقدِّم عرضَهُ لصياغةِ المفاهيم الأليجورية والنقاء الجمالي. والشاعر يفكِّر الآن في نفسه وفي أقرانه عندما يعلنُ فردوسَهُ "مغلقاً أمام الكثير" وحديقتَهُ "مفتوحةً أمام القليل وحسب". وفي الحقيقة، هذا هو عنوان واحدة من أكثر القصائد الأليجورية عن الحديقة الإسبانية المتميزة من تأليف بدرو سوتو دي روخاس P. S. de Rojas (١٥٨٥؟-١٦٥٨م)، وهو شاعر من غرناطة[٢٣]. وهنا يُمْسَخُ الفردوس-الحديقة إلى موقع باروكي مفضَّل لـ"جمهورية أدبية"، كما في قصيدة {الشاعر الإنجليزي} ميشيل درايتون فردوس ربَّات الفنون *The Muses' Elizium* (١٦٣٠)[٢٤]:

فِرْدَوْسُ الشعراءِ هُوَ هذا،
وَالذي لا يَسْتَطيعُ أنْ يُدْلِفَ إليه سِوَى القَليلِ
إنهُ مَخْدَعُ السَّعادَةِ الوحيدِ لِرَبَّاتِ الفُنُون
فِرْدَوْسُهُنَّ الأثيرُ.

وعلى الرغم من أن أليجوريات الحديقة الأدبية المتأخرة هذه فَقَدَتْ معظمَ الافتتانِ الشعري لِحُلُمِ اليقظة، بل إنَّها فَقَدَتْ كذلك على نحو أكبر "الحقيقةَ" الأفلاطونيةَ للمثال، فإنها مع ذلك مُثبَّتةٌ بقوةٍ وبدرجةٍ كافيةٍ في الموضوعةِ الجوهريةِ للتوتُّرِ بينَ الفقدِ والأملِ. ولكن ينبغي على تطبيق النموذج الأصلي أن يكيِّفَ نفسه مع الاهتمامات المعاصرة[٢٥]. وهكذا فإن المزاح الدنيوي لعصر النهضة وجماليته هما بالكاد أقل جدية -إذا كانا أكثر وعياً ذاتيًّا- من إعادات بناء الأسطورة الصريحة للكلاسيكيات أو التصعيدات الساذجة للعصور الوسطى. ومهما يكن من أمر، فإن الصدام النادر الذي لا يضيف إلى القائمة المؤلمة لعدم الافتتان في رحلة المغامرة لدونكيشوت هو الصدام الذي يصاحِبهُ رعاةٌ شبهُ-أركاديين[٢٦]. وهكذا يظل التحويل المثالي idealization الحنيني للعصر الذهبي في دون كيشوت سليماً حتى عندما يسقط مثال الفروسية رفيق العشرة

الطويلة. إن مفارقة الواقع التي تَهْزِمُ تحقيقَ المُثُل في المملكة الاجتماعية لا تُؤَثِّرُ في الحلم الشعري بالهروب من المجتمع. وتظل شبه–أركاديا سرفانتس مكاناً ذا نعماء *locus amoenus* شعريًّا مؤثراً. ومحاكاةً لمبدع أركاديا الشعرية، ڤرجيل، يستمر الشعراء في مخاطبة رفقائهم الرعاة المتخيلين، مستحضرين قوله: "utinam ex vobis unus... fuissem" (لَيْتَني كُنْتُ واحِداً... مِنْكُمْ!)[٢٧]؛ وفي الفنون التشكيلية تفقد الْجُنَيْنَةُ المصونة *hortus conclsus* في العصور الوسطى جدرانها وشرفاتها المفرَّجة وتصبح أركاديا بوسان[٢٨]، غير مسوَّرة بصورة مرئية، فيما عدا بالنسبة إلى التناسقات الثابتة للتشكيل.

إن الفردوس، والعصر الذهبي، والحديقة، تستمر في الحياة بوصفها أعمالاً للفن، وهو أمر يبدو وحده قادراً على تخليد الرمز. بل إن الحديقة "المادية" نفسها، أي المنتزه/الفردوس الملكي القديم، في شكله المختزل إلى وظيفة تزيينية أكثر منها بيئية، يحتفظ بمعناه الرمزي على نحو دقيق بوصفه عملاً من أعمال الفن. وهو لا يصبحُ، من خلال تطوُّره إلى مستويات مسطَّحة لحاجته أن يكون مملوءاً بصورة تزيينية، مُرتَّباً بأسلوبٍ ما فحسب، ولكن على معناه الرمزي بوصفه حديقةً أن يظل داخلَ مفهوم تمثيلي بصورة مرئية. ومن ثَمَّ يأتي تصميمُ الروضة *parterre* التي تتشكَّلُ في صورة حديقة تفصلُ بين أحواض الزروع فيها مَمَرَّاتٌ ومَماشٍ، لِيُمَثِّلَ حِمًى. ومع ذلك، فإن حِمَى كل مناطق الحِمَى في شكلِ تصميمٍ مُجَرَّدٍ هو رَمْزُ المَتاهَة[٢٩]. ويَتَزامَنُ هذا الموتيف، كما يظهرُ في حديقةِ عصرِ النهضةِ الإيطالي ويتطوَّر قُدُماً إلى الروضة من الطراز الأول في القرن الثامن عشر في فرنسا، مع التطوُّر الكامل لرمزيَّةِ الحديقة الأدبية الأوربية. إن الْمَتاهةَ، بوصفها واحدةً من أكثر التجريدات الرمزية–التزيينية قِدَماً، حاضرةٌ على نَحْوٍ مُتَساوٍ في البُعْدِ الصوفي للأرابيسك؛ {أي فن الزخرفة العربية}. وفي الحقيقة، يستطيعُ المَرْءُ أن يدعوَ قطعةَ أرابيسك جُنَيْنَة مصونةً hortus conclusus منقولاً إلى حائطٍ[٣٠].

٢- نحو فضاء رعوي كوني.

إذا كانت "نَجْدٌ" قَدْ قادَتْنا إلى "أركاديا" وَنَسيمُ "الصَّبَا" العربيُّ إلى "الزَّفير" اليونانيّ، مِمَّا سَمَحَ لِهذهِ الأشياءِ المخترَعَةِ غَيْرِ المترابطة للغنائية أنْ تَمْتَزِجَ وَتُشَكِّلَ جَداوِلَ مشتركَةً للْجَوِّ الحَزينِ والْحِسِّ الرَّعَويِّ، فإنَّ هناكَ استنتاجاً أبْعَدَ، يَفْرِضُ نَفْسَهُ عَلَى وَعْيِنا الذاتِيِّ، أي الإحساسَ بالبحث عَنْ شَكْلٍ للغنائيةِ العَرَبِيَّة. إنه استنتاجُ وجودِ تيماتٍ وحالاتٍ نفسيةٍ، وبالمثل، في النهاية، وجودِ شَكْلٍ للحِسِّ الرَّعَويِّ في الشعر العربي. ولهذا، أيضاً، يَتَطَوَّرُ بُعْدٌ لِحُضُورٍ إنسانِيٍّ، ذو أسلوبٍ استثنائيٍّ، ونَقِيٌّ للغاية - مِمَّا يُمْكِنُ أن ندعوهُ رَعَوِيًّا - في جَوٍّ حزينٍ وَحِسٍّ رَعَوِيٍّ. وأنْ نقولَ إنَّ أولئكَ الذين يسكنونَ في مَمَالِكَ مُتَمَيِّزَةٍ مثل "نَجْدٍ" يجبُ أن يكونوا شعراءَ فهو قولٌ مباشرٌ وفي صَميمِ الموضوع. وأنْ نقولَ إنَّهُمْ يَجبُ أن يكونوا رُعاةً فهذا يعني أنْ نعودَ إلى الوراءِ بعيداً، وأنْ نَتَكَلَّمَ عَنْ أشياءَ عتيقةٍ، وَعَنِ الإنسانِ معتمداً على نفسهِ، مُحاوِلاً، وَقَدْ أعْوَزَتْهُ أشياؤهُ الضروريةُ الخاصةُ، أن يُنَظِّمَ عَالَمَهُ؛ بل يعني كذلك - ودائماً - أن نتحدَّثَ عَنْ حَياةِ العزلة والتَوْقِ إلى خلق صلات بحالات للتقمُّصِ العاطفي والانسجام.

وإذا ظهرَ للوهلةِ الأولى أنَّ الشعرَ العربيَّ يَفْتَقِرُ إلى نَوْعٍ {أدبي فرعي} رعوي، فهذا يؤكد فقط فكرة نقدية أولية بخصوص الشعر العربي كَكُلٍّ. وآية ذلك أنه ينبغي ألا ننظر بإخلاصٍ إلى مثل هذه الأفكارِ الخاصةِ بالنوعِ الأدبي على أنها مُنْفَصِلَةٌ ومألوفَةٌ بصورةٍ تتجاوزُ القرائنَ في الشعر العربي. فالشعرُ العربيُّ ببساطةٍ ليسَ هكذا. ولهذا يَجبُ أن نَسألَ أسئلةً نقديةً أخرى: هَلْ يَتَكَلَّمُ الشعرُ العربيُّ عنْ أشياءَ رَعَوِيَّة؟ هَلْ تَكْشِفُ الحالةُ النفسيةُ الرعويةُ إلى أيِّ مَدًى يُمْكِنُ إدْراكُ ذلكَ الشِّعْرِ؟ هَلْ للعنصرِ الرَّعَوِيِّ في ذلكَ الشعرِ أيُّ مَعنًى رَمْزِيٍّ أوْ وَظيفةٍ رَمْزِيَّةٍ؟

وبقدر ما يتعلَّقُ الأمرُ بالمنظر الطبيعي الشعري الجاهلي في القصائد المبكرة، فإنه يمتلك بلا شك قوى جاذبية رعوية عريضة بعينها. علينا فحسب أن نتذكَّرَ تَعَدِّيَ الطبيعة غير المستأنسة الرثائية، و"الرعوية" على نحو أصلي، مع ذلك، على المكان

الإنساني المهجور في قصائد مثل معلقة لبيد. إن إطار ذلك المنظر الطبيعي تصنعه الحالة النفسية المثيرة للأسى في النسيب، وهي حالة تتلبَّثُ وتستمرُّ حتى في كل وصفٍ إضافي للطبيعة في البقايا الشكلية الأخرى للقصيدة، من مثل مرثيات الحنين النجدية والقصائد الرعوية. وقد علَّمَتْنا خبرتُنا مع القصيدة العربية، مع ذلك، ألا نتوقَّعَ رهافة كاملة للتيمات، أو حتى وضوحاً في بسطها. وفيما وراء المناظر الطبيعية الرثائية-الرعوية الجاهلية، فإن اهتمامنا بذلك الحس الرعوي بصورة يمكن التعرُّف إليها في الشعر العربي ينبغي أن يقودنا مرة أخرى إلى حقبة الازدهار الغنائي الأموي عندما كانت "نَجْدٌ" قد تَمَّ اكتشافها بوصفها أقرب شيء إلى مكانٍ ذي نَعْمَاء *locus amoenus* وكانت "الصَّبا" قد أُعْطِيَتْ مكانتها الرمزية الكاملة.

وهكذا فإن بعض الفصول المتصلة برومانس المجنون تَعْرِضُ، وهي تكتسبُ نَصِّيَّتها المفترضةَ من خلال امتزاج شذرات شعرية وشروح قصصية، خصائصَ نوعيةً رعويةً قويةً، تُرَجِّعُ بالدرجة نفسها صدَى سِماتِ تحديدِ النوعِ الأدبي في قصة لونجيوس دافني وكلوي. "كان المجنون يهوى ليلى"، تبدأ القصة/التعليق في الأغاني، "وهما حينئذٍ صَبِيَّان، فعَلِقَ كلٌّ واحدٍ منهما صاحبَه وَهُمَا يَرْعَيانِ مواشيَ أهلِهما، فلَم يزالا كذلك حتى كَبِرا فَحُجِبَتْ عنه"، قال: ويدلُّ على ذلك قوله(٣١):

تَعَلَّقْـتُ لَيْلَـى وَهْـيَ ذَاتُ ذُؤَابةٍ ... وَلَـمْ يَبْدُ للأتراب مِنْ ثَدْيِها حَجْمُ
صَغيرَيْنِ نَرْعَى الْبَهْمَ يا لَيْتَ أَننا ... إلى اليَوْمِ لَمْ نَكْبَرْ وَلَـمْ تَكْبَرِ البَهْمُ

وحينئذٍ كانت الحكاية ذات طابع تأويلي على نحو قوي، على الرغم من أنها غير مباشرة، وفي الأغاني كذلك؛ حتى إن المؤذِّن وهو يؤدي وظيفته لَمْ يكن يستطيع أن يظل غير متأثر بالسحر الرعوي لهذه الأبيات، وذلك لأنه في وسط الأذان كانت أفكاره في البيتين. "فأراد أن يقول: حَيٍّ على الصلاة فقال: حَيٍّ على البَهْمِ، حتى سمعه أهل مكة، فغدا يعتذر إليهم"(٣٢).

وبعد أن تعرَّفنا إلى تَيَّارِ الحالةِ النفسيةِ الرعويِّ الذي هو بالتالي مدفوعٌ إلى الأمامِ مِنْ خلالِ البيتَيْنِ "الافتتاحَيْنِ" السابقَيْنِ لحالةِ المَجنونِ الرثائية، والذي يصنعُ، بوصفه

تَتابُعاً قابلاً للتأويلِ سَرديًا مِنْ قِطَعٍ ذات أسلوب خاص بالحالة النفسية فيها، ديوانَ الشاعرِ، سَرْعانَ ما نَصِلُ إلى أبياتٍ ليستْ أقَلَّ رَعَويةً(٣٣):

ألا لَيْتَنا كُنَّا غَزالَيْنِ نَرْتَعي ... رياضاً مِنَ الْحَوْزانِ في بَلَدٍ قَفْرِ
ألا لَيْتَنا كُنَّا حَمامَيْ مَفازَةٍ ... نَطيرُ ونَأْوِي بالعَشِيّ إلى وَكْرِ
ألا لَيْتنا حُوتانِ في البَحْرِ نَرْتَمي ... إذا نَحْنُ أَمْسَيْنا نُلَجِّجُ في البَحْرِ
ألا لَيْتَنا نَحْيا جَميعاً وَلَيْتَنا ... نَصيرُ إذا مِتْنا ضَجيعَيْنِ في قَبْرِ

وَبِقَدْرِ ما نَظَلُّ في ثنايا الغنائية "الصحراوية" الأموية، يكونُ هذا الموقفُ الرثائي- الرعوي في موضوعيته topicality قابلاً للتبادُل من حينٍ إلى آخر تقريباً بينَ شاعرٍ وشاعر. وهكذا، على سبيل المثال، يعطينا ابن الدمينة ما يُعادلُ إعادةَ صياغةٍ موتيفاً بموتيف لما في القصيدة السابقة (أو ربما نموذجاً؟) لهذه القصيدة، والتي كان لها، بالطبع، أن تبدأ فحسب بنسبتها الواقعة على نحو نموذجي أصلي إلى البنية النموذجية الأصلية الصارمة للشخصية persona الشعرية المسمَّاة المجنون:

يا لَيْتَنا فَرْدا وَحْشٍ نَبيتُ مَعاً ... نَرْعَى الْمِتانَ وَنَخْفى في فَيافيهَا
وَلَيْتَ كُدْرَ القَطا حَلَّقْنَ بي وَبِها ... دونَ السَّماءِ فَعِشْنا في خَوافيهَا
وَلَيْتَ أنّي وَإيَّاها عَلى جَبَلٍ ... في رَأْسِ شاهِقَةٍ صَعْبٍ مَراقِيهَا(٣٤)
أَكْثَرْتُ مِنْ لَيْتَنِي لَوْ كانَ يَنْفَعُنِي ... وَمِنْ مُنَى النَّفْسِ لَوْ تُعْطَى أمانِيهَا(٣٥)

وعلاوةً على هذا، يبدو ابن الدمينة جدَّ مفتونٍ بهذا الموتيف الرعوي، وذلك لأننا نقابله مرة أخرى في ديوانه، مُدْرَجاً تقريباً من دون تغيير في إحدى قصائد النسيب الرثائية الأخرى لديه، تاركاً فوقها بصمةً رعويَّةً لا يمكن إغفالها(٣٦).

إن ذلك الموتيف الذي يوازنُ بين الحنينِ المتوتِّر الْمَثَليّ للناقة إلى أراضي مراعي قبيلتها وبينَ عاطفةِ الشاعرِ البدويةِ وحنينه إلى الأماكنِ والمناظرِ الطبيعية لوطنه وشبابه، عادةً في "نَجْدٍ"، أو إلى الأرض التي وطأتها قدم محبوبته، ناجمٌ أصلاً من النسيب الجاهلي ولكن

في النهاية، في مرحلته العذرية، مُتَأَرْجِحاً بين المرثية الرعوية المتأنِّقة والقصيدة الرعوية المتكلِّفة، ذات الصبغة البدوية الواعية بذاتها ـ وكلاهما عاطفي على نحو جديد أكثر من كونه مثيراً للحزن بصورة عتيقة ـ هو. ومرةً أخرى يأتي من شعرِ المجنون أكثرُ التعبيراتِ الأمويةِ رهافةً، التي سرعانَ ما تُصبحُ نسقيةً paradigmatic، عن هذا الموتيف المقرَّر للحساسية الخاصة به[٣٧]:

فَما وَجْدُ أَعْرابِيَّةٍ قَذَفَتْ بِها ... صُروفُ النَّوَى من حَيْثُ لَمْ تَكُ ظَنَّتِ
إذا ذَكَرَتْ نَجْداً وَطِيبَ تُرابِهِ ... وَخَيْمَةَ نَجْدٍ أَعْوَلَتْ وَأَرَنَّتِ
بِأَكْثَرَ مِنِّي حُرْقَةً وَصَبابَةً ... إلى هَضَباتٍ بِاللِّوَى قَدْ أَظَلَّتِ
تَمَنَّتْ أَحالِيبَ الرِّعاءِ وَخَيْمَةً ... بِنَجْدٍ فَلَمْ يُقْدَرْ لَها مَا تَمَنَّتِ

وهنا، في نَمَط النسيب الذي لا يزالُ قابلاً للتعرُّف عليه، تحتَ عباءةِ غَزَلٍ سرعانَ ما يصبحُ مألوفاً، يتحدَّثُ الشاعرُ عن روحهِ الخاصةِ بوصفها عذراءَ بدويةً ـ بائسةً، غيرَ مستقرَّةٍ، مدفوعةً بحظها العاثر، بحنين عارم إلى "نَجْد" أمامها. ولكن الصورةَ ومعجمَها هما الثنائيًا التكافؤ والمثيران كلَّ الإثارة للصورةِ الشعريةِ الأكثرِ قدَماً عن "حنين الناقة". وإنه لأمر ذو مغزى أنْ يُضَمِّنَ ابنُ خفاجة، الشاعر الأندلسي الذي فهم لغة النسيب فَهْماً حسناً، البيتين ١ و ٤ من هذه القصيدة/الشذرة في صورة نثرية رقيقة موحية بالحزن، لا تُقْتَرَحُ فيها ناقةٌ عتيقةٌ. وبدلاً من ذلك، فإن الذي يَحِنُّ هو روحُ الشاعر. أما الرغبةُ فهي رغبةٌ في الراحة المُثْلَى التي تُتيحُها البساطةُ الرعويةُ، والمكانُ هو "نَجْد"، الحُلُمُ الأركاديُّ المُتَلبِّثُ إلى الأبَدِ[٣٨].

ونَجِدُ إلى جانب عناصر الموتيف الرعوية التي نُمَيِّزُها بديهيًّا في الشعر العربي، موتيفاً خاصًّا للغاية، أو بالأحرى نمطاً للرؤية، وهو نَمَطٌ يُحَدِّدُ البعدَ الرعويَّ للغنائية العربية في المقام الأول، يستحق اهتمامنا. ولكن بسبب السمة النوعية لهذا الموتيف تحديداً يبزغ هناك كذلك الحذر النقدي لتأكيد الفرق العميق الذي يوجد ـ بالدرجة التي تكون عليها خصوصية الرؤية الرعوية ـ بين الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني (بالتزامه ـ النوعي

الأوربي الذي اثبت أنه ليس أقل من أن يكون كافياً بنفسه بصورة نموذجية أصلية) وبين ذلك المظهر العربي للأثر الرعوي، بطريقته الخاصة الواضحة للغاية على نحو مدهش، والذي لا يتخذ من الأرض مسرحاً له بل السماء. ومهما يكن من أمر، فبسبب عكس للمنظور بين الشاعر ومنظره الرعوي الطبيعي، وهو عكسٌ يفترضه التعرف الطبيعي على هذا الموتيف، فإن النقد العربي، بما فيه النقد الاستشراقي، وجد نفسه غير قادر، أو بطريقة أخرى غير مستعد، لاستكشافه بصورة دالّة.

وبصورةٍ حَرْفِيَّةٍ، يتكلَّمُ هذا الموتيف عن الشاعر البدوي بوصفه راعي النجوم، وعن كليَّة وجوده في النسيب الرثائي الجاهلي وفي الـمَرْثية الشكلية الـمُبَكِّرة. ومن ثم، فإن اضطراره، على نحو متزايد، في المداخل العاطفية الغنائية العربية الأموية وما تلاها، إلى أن يُنبِّهَ النقدَ والبحثَ الأدبي إلى وجود نمطٍ رعويٍّ عربيٍّ مُخْتَلِفٍ على نَحْوٍ، يَطْرَحُ أمامه تَحَدِّياً نَقْدِيًّا. ومن المؤكَّدِ أنَّ هذا الموتيف ليس نوعاً قابلاً للتحديد تحديداً شكليّاً (ولم يكن وضوح "النوع" هو ما بدا أن البحث والنقد الأدبي في حاجة إليه كي نُولِيَهُ انتباهاً)، لكن من المؤكد مع ذلك أنه بصورة متساوية رؤيةٌ ما، تُمْسِكُ خُصُوصِيتُها الـمُطْلَقَةُ بِالْمِفْتاحِ إلى مغزاها الأدبي.

لقد كان انسجاماً هادئاً بصورة لا تُنْكَرُ مع بصيرة إجنس جولدتسيهر وأُلْفَتِهِ للنصوصِ الشعرية العربية أن يلفت الانتباه في عام ١٩٠٢م إلى موتيف "راعي النجوم" في أقدم نماذج الشعر العربي. وبالنسبة إليه كان هذا الموتيف بمثابة انعكاس لـ "ظروف البداوة العربية"، وذلك لأن "مراقبة النجوم" تُدْرَكُ بوصفها مراقبة قطعان الماشية في مرعى من المراعي و "تتصل بحقيقة أن الشعراء العرب قد نظروا إلى النجوم من منظورهم بوصفهم رعاة قطعان"(٣٩). ومع ذلك، فإنه على الرغم من أن جولدتسيهر يتقدَّم من ثم إلى تحديد المدى الأساسي للمعنى في الشعر العربي لهذه الصورة الشعرية، فهو يفتقر إلى الحافز كي يتخطَّى حدودَ الفيلولوجيا، مختزلاً حِدَّةَ ذهنهِ التأويلية إلى مجرد هامش تصحيحي في قراءة الشعر العبري في العصور الوسطى(٤٠).

ويقترب الناقد المصري لطفي عبد البديع، أيضاً، إلى وعيٍ مُنْتجٍ تأويليًّا بالْمَنْظُورِ الْمَعْكُوسِ للأثر الرعوي العربي. فهو يَتَحَدَّثُ عن العرب القدماء وقد مثلوا مجاميع النجوم من خلال الصور الحيوانية المألوفة، وقد مثلوا مجاميعها بصور الحيوانات المعروفة وأعطوها أسماءها، "كأنَّهم نَقَلُوا الأرضَ إلى السماءِ، فكانَ من ذلك مَوْكِبٌ حَيَوانِيٌّ نُورانِيٌّ ينتهي إليه البصرُ، ناجاهُ الشعراء، و{كذلك فعلت} كائناتُهم الناطقة والصمَّاء"(٤١). إن ما لدينا هنا، مع ذلك، ليس إشارة إلى الرؤية الشعرية الرعوية لـ"نقل الأرض إلى السماء" بقدر ما تكون عليه المبادئ المجرَّدة والكونية بالتأكيد لعلم الفلك الحيواني animistic.

ويُخْطِئُ الْهَدَفَ ناقدٌ معاصرٌ آخرُ بصورة كاملة عندما يَتَحَدَّثُ بشيء أقرب إلى الامتعاض عن بَحْثِهِ العاثر عن نظرة–ذاتية رعوية عربية: "كانَ مِنَ الواجبِ أنْ أَتَحَدَّثَ عَنِ الإنسانِ الراعِي فِي الصُّورَةِ الجْاهِلِيَّةِ إلا أَنَّنِي وَجَدْتُ أنَّ الشِّعْرَ الْجاهِلِيَّ يَكادُ يَكونُ خِلْواً مِنَ صُوَرِ الرُّعاةِ"(٤٢). إن اعترافاً مثل هذا لمَخيب للآمال، خصوصاً أنه يأتي بعد جولدتسيهر بثلاثة أرباع القرن تقريباً.

ومهما يكن من أمر، فإنه لأمر حقيقي أن الصور الرعوية العرفية في الشعر العربي لا تتطلب سياقات أوسع، تقود بالضرورة إلى فكرة النوع الأدبي، وأن تلك الصور التي ليست عرفية، وخصوصاً المتعلقة بـ"رعي النجوم"، مقصودٌ بِها، من حيث المبدأ، أن تذوب في تَحَلُّلٍ كامل من المنظر الطبيعي العربي المألوف، وحتى من المنظر الطبيعي الأكثر شيوعاً في القصيدة الرعوية. ومع ذلك، فداخل هذه الحدود، يرى الشاعر العربي نفسه بحق بوصفه راعياً؛ وهو يعبر عن هذا مراتٍ عديدة، وخصوصاً في كثير من المطالع الرثائية للقصائد. وهو يستخدم باستمرار كلمة "يرعى"، "يتخذ مرعًى"، عندما يتكلَّم عن نفسه. وإذن فهو راعٍ. وقطعانه ومراعيه، مع ذلك، يجب ألا تكون حقيقية؛ وهنا يثبت الشعر العربي مرة أخرى صدقه مع نفسه. إن كل شيء، مَثَلُهُ مَثَلُ الأطلالِ والمنازلِ والديارِ المهجورةِ، ومَثَلُ أسماءٍ كثيرةٍ في النسيب، ومَثَلُ حنينِ الشاعرِ نفسه، يجب أن

يكون تصفية لخبرات كثيرة، رمزاً ونموذجاً أصليًّا.

وبدلاً من ذلك تصبحُ النظرةُ–الذاتيةُ للشاعر العربي، بتَجَنُّبِ وضوحِ الأشياءِ الرعوية، وَتَجَنُّبِ "النوعِ" بالمعنى الغربي، إسقاطاً على قُبَّةٍ زرقاءَ متجسِّدةٍ. فالسماء الليلية لعزلته هي مرعاه، والكويكبات قطعانه المبعثرة. وسوف يظل الإنسان الراعي القلق، المراقِب، أو سوف يَنْتَدِبُ رفيقَ رحلته للقيام بهذا الدور، أو محبوبَتَهُ، أو الكواكبَ في القبة الزرقاء. إن هذا الإسقاط الكوني الرعوي متكرر في الشعر العربي في كل حقبه. وقد نُصِرُّ على أنه يؤسس موتيفاً تقليديًّا ذا قابلية استعارية للتطبيق؛ ولكن حينئذٍ، وخصوصاً في النسيب، يكون مقصوداً بكل موتيف أن يكون ذا قابلية استعارية للتطبيق. وهكذا تكون الأهمية المتقلِّبة للشكل نفسه وسعته. ويعتمد سياق الاستعارة الكونية في النسيب، مثل السياق النهائي لموتيف الأطلال، على نقطة بدايته: حنين الإنسان إلى مَوْئِل سعادته الأول ورؤية الإنسان لنفسه منعكسةً في نظام الأشياء. فالشاعر العربي لَم يطوِّر، أو بالأحرى، لَمْ يُصِرَّ على الاستعارة الرعوية الواضحة لأركاديا الرعوية. ولكن في حين أن ڤرجيل كان عليه أن يكتشف حرفيًّا الحِسَّ الحزينَ في القصيدة الرعوية المصفَّاة عن أركادياهُ، فإن شاعر النسيب وُهِبَ كُلَّ الحزنِ بكل الكرم والحرية من خلال الذخيرة التي لا نهاية لها من هذه المادة، أي السماء الليلية.

وهكذا يَيْأَسُ الشاعرُ الجاهلي النابغة الذبياني، بوصفه راعياً، من عودة نَجْمَةِ الصباحِ، المُعْلِنَة دائماً عن ظهور قطعانه(٤٣):

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ ناصِبِ　　　وَلَيْلٍ أُقاسيهِ بَطِيءِ الكَواكِبِ
تَطاوَلَ حتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ　　　وَلَيْسَ الذي يَرْعَى النُّجُومَ بآيِبِ

وهكذا، أيضاً، فإن الشاعرين الأقدَمَيْنِ الأكثر شهرة في الرثاء، "العتيق" مهلهل بن ربيعة والشاعرة المخضرمة الخنساء يلجآنِ إلى هذا الموتيف الرعوي بوصفه معبِّراً عن حالة انفطار القلب الزائدة الحدة لديهما. ومهلهل الذي يفتتح مرثيته لأخيه كليب لا يزال محدِّقاً في النجوم أكثر منه "راعياً"(٤٤):

أَهاجَ قَــذاءَ عَــيْني الاذِّكــارُ   هُدُوًّا فَـالدُّمــوعُ لَهــا انْحِــدارُ
وَصــارَ اللَّيْلُ مُـشْـتَـمِــلاً عَلَيْنا   كَـــأَنَّ الـلَّيْلَ لَـيْسَ لَهُ نَـهـــارُ
وَبِتُّ أُراقِبُ الجَــوْزاءَ حَـــتَّى   تَقــارَبَ مِنْ أَوَائِلِهــا انْحِــدارُ
أُصَــرِّفُ مُـــقْلَتِي فِي إِثْرِ قَــوْمٍ   تَبــايَنَتِ البِــلادُ بِهِمْ فَـغــارُوا
وَأَبْكِي وَالنُّجُـــومُ مُطَلِّعـــاتٌ   كَـأَنْ لَمْ تَحْـوِها عَنِّي البِــحــارُ

أما السمة الرعوية للصورة في مرثية للخنساء فتصل إلينا على نحو أكثر وضوحاً، كما أن اختيار أسلوب الكلام لديها أكثر وضوحاً؛ إذ تستخدم الفعل "رعى" بدلاً من مرادفه المقصود لدى مهلهل "رقب"(٤٥):

إِنِّي أَرِقْـتُ فَـبِـتُّ اللَّيْلَ سـاهِـرَةً   كَـأَنَّمـا كُـحِلَـتْ عَـيْنِـي بِعُـوارِ
أَرْعَى النُّجُـومَ وَما كُلِّفْتُ رِعْـيَتَهـا   وَتـارَةً أَتَغَـشَّـى فَـضْـلَ أَطْمـاري

وبقدر ما يقع موتيف رعي النجوم في مرثية مخصوصة-النوع حيث يمكن بصورة أخرى أن ينتمي في أي قصيدة مبنية نموذجيًّا ـ كما هو في الحالة السابقة للنابغة الذبياني ـ يجب أن يكون مرتبطاً في تأثير الحالة النفسية، وبصورة بنيوية بالمثل، بموتيف الأطلال. ومع ذلك، ففي إحدى مراثي الخنساء الأخرى يتدخَّلُ التشكُّلُ المتأخِّرُ لهذا الموتيف الرعوي كما في البيت ٢٣ (٤٦). بالضرورة مع ارتباطه المؤثِّر مع الأطلال ـ وبالتالي مع النسيب. وفي موقع مثل هذا يُسْتَوْعَبُ الموتيف على نحو أكثر وضوحاً في السياق الكلي للترنيمة الجنائزية بحالتها النفسية المبهمة ومتطلباتها البلاغية. وحتى حينئذٍ، مع ذلك، يحتفظ الموتيف بسمته الشكلية الأصلية بصورة تكفي لأن يكون "فعَّالاً" بوصفه انقطاعاً غنائياً مثيراً للعواطف بصورة رعوية في المباشرة الدرامية وكثافة المعجم الشعري للترنيمة الجنائزية التي سبقته. فهو يمنح العاطفة تأجيلاً ولكنه يجعلها كذلك ممكنةً من أجل أن تستأنف الترنيمةُ الجنائزيةُ توترَها الدرامي مع الكثافة المتجدِّدة من ذلك الحين فصاعداً. وعلاوة على هذا من الضروري أن نلحظ أن في هذه القصيدة يبزغ موتيف التحديق في النجوم/رعي النجوم من السياق الذي يحدِّده البيت ٢٢(٤٧):

٢٢ . لَقَدْ نَعَى ابْنَ نَهيكٍ لي أخو ثِقَةٍ كانَــتْ تُرَجَّـمُ عنـهُ قَبْـلُ أَخْبارُ
٢٣ . فَبِــتُّ ساهِـرَةً لِلنَّجْمِ أرْقُبُهُ حتّى أتـى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أسْتارُ

ويُنَبِّـهُنَا الفـعلُ "تُرَجَّـمُ" في البـيت ٢٢ إلى مـركـزية سـيـمـيـوطيـقـا الحـقـل الدلالي لـ"النجم" في البيت التالي، لأن "نَجَّمَ" "بمعنى خَمَّنَ"، أي "وجود شكٌّ حول شيءٍ ما"، بل وبمعنى "محاولة معرفة المجهول" كذلك يشير إلى معنى "نَجَّمَ"، "أي قراءة "تفسير النجوم"، و"ممارسة علم الفلك"؛ وعلاوة على هذا، يشير "رَجَّمَ" إلى "رمي الحصى على مجهول، خطير، وشرير، أو مشئوم" وهي طريقة في رمي الحصى على النجوم، إذا جاز التعبير. ولا يزال معنى "الرجوم"، داخل الدائرة الثابتة المترابطة اشتقاقيًا، هو معنى "الشهب". وهكذا فإن السياق الذي يشكّله البيتان ٢٢ و٢٣ في هذه المرثية هو سياق موتيف "رعي النجوم" الأكثر ألفةً بصورة عامة، وليس سياقه {في الوقت نفسه}، وذلك لأن هذا الموتيف هنا استعارة مرنة للغاية لأشياء أخرى بالمثل. وهكذا فإن النجم الذي تراقبه الشاعرة، أو تراعيه، خلال الليل يجب كذلك أن يُرَى بوصفه إسقاط projection التأكيد المهدِّد بالحدوث لشائعة أن أخاها قد سقط صريعاً في معركة، لأنه في النهاية ـ النجم ـ هو أخوها نفسه. وهكذا فإن الأسى الرعوي لَم يعد موجوداً. وبَصْمَةُ النسيب لَم تَعُدْ موجودةً. وقد حَلَّتْ محلَّهما الديناميةُ الأقوى للمأساة.

ومن حين إلى آخر سوف يرى الشاعر الجاهلي قطعان نوقه، أو قوافله، مُسْقَطَةً projected على القبة السماوية الليلية. وهكذا يقول عدي بن زيد(٤٨):

وَكـأنَّ النُّجــومَ لَـمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَ رَأْسي نُوقٌ حَداهُنَّ حادي

أما الشاعر المعمَّر حسَّان بن ثابت، الذي أصبح في نصف حياته الآخر أكثر شعراء النبي إخلاصاً، فقد ترك لنا من مرحلته الشعرية الأولى واحدةً من أكثر رُؤَاه رهافةً وتعبيراً للقبة السماوية الرعوية. ويبدأ نسيب قصيدته بطريقة موضوعية على نحو واضح. فيبدو كما لو أن الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه شعريًا هو أن يطوِّر استعارة جذَّابةً إلى أكمل سياق لها. ولكن بعد ذلك، في البيت الخامس، يتدخَّل الشعور الشخصي

للشاعر، أساهُ، الذي كان هناك طوال الوقت، وينفجر فيما يشبه تقريباً صرخة هلع(٤٩):

تَطاوَلَ بالْخَمَّانِ لَيلي فَلَمْ تَكُنْ ... تَهُمُّ هَوادِي نَجْمِهِ أنْ تَصَوَّبا

أبيتُ أُراعيها كَأنِّي مُوَكَّلٌ ... بها لا أُريدُ النَّوْمَ حتَّى تَغَيَّبا

إذا غارَ منها كَوْكَبٌ بَعْدَ كَوْكَبٍ ... تُراقِبُ عَيْنِي آخِرَ اللَّيْلِ كَوْكَبا

غَوائِرُ تَتْرَى مِن نُجومٍ تَخالُها ... مع الصُّبْحِ تَتلُوها زَواحِفَ لُغَّبا

أخافُ مُفاجاةَ الفِراقِ بِبَغْتَةٍ ... وَصَرْفَ النَّوَى مِنْ أنْ تُشِتَّ وَتَشْعَبا

وفي قصيدة للشاعر الجاهلي الصعلوك تابط شرًّا، تدورُ أفكارُ الشاعر الباعثة على الاكتئاب حول الأخذ بالثأر لكن رفيق رحلته الخالي من الهموم يسيء فهمه، ويسأله عمَّا إذا كان الحبُّ هو الذي يصيبه بالنحول أم رَعْيُ النجوم(٥٠):

أطِبٌّ مِنْ سُعادَ عَناكَ مِنْهُ ... مُراعاةُ النُّجومِ أَمْ انْتَ هِيمُ

وهكذا فإن الشعور بالأسى، أي الإحساس بالبعد الذاتي بالعزلة لدى المحب سيِّئ الطالع، هو ما يجعل حتى أقدم الشعراء العرب الموثَّقة نصوصهم يدرك غنائيًّا ويطوِّر بصورة متنوِّعة الإمكانية التأملية للقبة السماوية المرصَّعة بالنجوم، حتى لتصبح تلك القبة السماوية استعارتهم الرعوية الكبرى. ولهذا فإن الحالة النفسية العربية الرعوية رثائية بصورة مبرَّزة وفي معظمها مرتبطة بشكل مباشر بالقالب العاطفي للنسيب. يُؤْثِرُ الشاعرُ الفارسُ الجاهلي عنترة، فقط في أندر الأمثلة وبالعمل بطريقة مدروسة، إذا جاز التعبير، ضد "السنة" "canon"، خياراً شبهَ-غزليٍّ في استخدام هذا الموتيف: أي يُؤْثِرُ عَدَمَ الحديث عن "ليلة اعتكاف" بل عن "ليلة حب". وحتى حينئذٍ، مع ذلك، نتحقَّق من أن الموتيف يستمر في القيام بوظيفته بنيويًّا داخل النسيب الصحيح، ليس في المطلع الرثائي العُرْفِي ولكن في البيتين ٢٠ و٢١ بدلاً من ذلك، وبشكل قوي في "تَطَوُّرِ" النسيب، حيث ينسى ما كان "حقيقيًّا" بصورة رثائية نفسه من لحظة إلى أخرى في حلم يقظة(٥١):

لَهَوْتُ بها وَاللَّيْلُ أَرْخَى سُدُولَهُ ... إِلَى أَنْ بَدا ضَوْءُ الصباحِ الْمُبَلَّجِ

أُراعِي نُجومَ اللَّيلِ وَهْيَ كَأَنَّها ... قَوارِيرُ فيها زِئْبَقٌ يَتَرَجْرَجُ

ومن ناحية أخرى، فإن الرؤية الكونية الرعوية، في حين لا تزال محتفظة بصحة الحالة النفسية فيها، قادرةٌ كذلك على كسر قيود النسيب الواهنة للأسى فجأة والدخول إلى أكثر من مدى شكلي وموضوعاتي من مثل تلك الخاصة بالترنيمة الجنائزية وقصيدة الأخذ بالثأر. ومن ثم لا نعجز عن أن نرصد فيها أصداء المأساة الراهنة كونيًا. وهكذا هي مراقبة الشاعر الجاهلي المحارب بشر بن أبي خازم، أو رَعْيُهُ، حاملاتِ "النعش" السماوي، أي "بنات نَعْشٍ"(٥٢)، في اكتمال نسيب، أو خلاصته، وهو نسيب مَبْنِيٌّ على نقل رحيل عذارى القبيلة (الظعائن) - ومعهن رحيل محبوبة الشاعر - إلى القبة السماوية الليلية لعزلته(٥٣):

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنِّي تَمَشَّتْ فِي مَفاصِلِيَ العُقارُ
أُراقِبُ فِي السَّماءِ بَناتِ نَعْشٍ وَقَدْ دارَتْ كَما عَطَفَ الصِّوارُ
وَعانَدَتِ الثُّرَيَّا بَعْدَ هَدْءٍ مُعانَدَةً لَها العَيُّوقُ جارُ

ومع ذلك، ففي شعر الحقبة الأموية تظهر الاستعارة الرعوية السماوية أكثر تحدّداً أو عدمَ مباشرةٍ في تناغمها الغنائي. فنادراً ما تمتد فيما وراء مجرد مصداقيتها المؤثرة في النوع الغزلي المتدفق بصورة جديدة. وفوق كل شيء، تظهر الغنائية والحساسية الأموية ذواتَيْ نَفْعٍ قليل للعنصر العتيق المثير للشفقة في التصوير الأدبي الجاهلي وللدراما التي يمكن أن تغيِّر المرثية إلى ترنيمة جنائزية أو إلى قصيدة أخذ بالثأر(٥٤). وهكذا سرعان ما تسودُ غنائيةٌ أقلُّ تعبيراً.

وعلى نحو مناسب للغاية، فإن ممثل هذا الغزل الجديد، عمر بن أبي ربيعة، هو كذلك واحد من أكثر الشعراء الأمويين خبرةً في تعهد استعارة القدماء النجمية الرعوية بالعناية. ففي إحدى قصائده، يجمع هذه الاستعارة بمهارة بموتيف آخر ذي سطوة عظيمة في أيامه وفي نوعه الأدبي، أي موتيف طيف الخيال(٥٥):

أَلَمَّ طَيْفٌ فَهاجَ لِي طَرَبِي لَيْلَةَ بِتْنا بِجانِبِ الكُثُبِ
أَلَمَّ بِي وَالرِّكابُ ساكِنَةٌ لَيْلاً وَهَمِّي بِذِكْرَتِي وَصَبِي
فَبِتُّ أَرْعَى النُّجومَ مُرْتَفِقاً مِنْ حُبِّها وَالمُحِبُّ فِي تَعَبِ

ومن ثم، يسمح، أيضاً، بمهارة مساوية، للموتيف أن يمتلك سمة الحالة النفسية الخاصة به وأُلْفَةَ منظرِ السماء الصُّوَريٌّ imagist(٥٦):

أبيــتُ أَرْعَــى اللَّيْــلَ مُرْتَقِباً   مَجْرَى السِّماكِ وَمَسْقَطَ النِّسْرِ

ومن ثم يقول في القالب القديم نفسه(٥٧):

نــامَ الخَـلِيُّ وَبِـتُّ غَيْـرَ مُوسَّدِ   أَرْعَى النُّجومَ بِها كَفِعْلِ الأَرْمَدِ

لقد وصلت إلينا أمثلة مهمة نقديًّا لِـمَوْضَعَةِ objectivization الرؤية الكونية الرعوية من خلال قدرة الشعراء الأموية غير الواهنة على تسجيل الخبرة البدوية بصورة شعرية. وقد رسم صيادو القطعان الأمويون خطوطاً كِفافِيَّة contours دقيقة حول محيط السماء على نحو أكثر قصداً من سابقيهم الجاهليين. ومن ثم يبزغ دَيْنُهُم الخيالي لأجواء رعوية ملموسة أقوى من تأثير المشهد الكوني {نفسه}. وهكذا نقرأ لدى ذي الرمة (ت ١١٧هـ/ ٧٣٥-٧٣٦م)(٥٨):

وَرَدْتُ وَأَرْدافُ النُّجومِ كَأَنَّها   وَراءَ السِّماكَيْنِ الْمَها وَالْيَعافِرُ

وتُضْفِي دِقَّةُ اللغة في الإدراك المرئي للبقر الوحشية والمها وهي تبتعد هاربةً حيويةً خاصةً وحقيقةً أرضيةً إلى رؤية الشاعر للقبة السماوية. إنها تَنْزِلُ بها إلى الأرض. وهي كذلك تكشف مصداقية كثير من جوانب الفكرة الرعوية العربية وتفسرها بوصفها ما يمكن أن تكون كذلك: طريقاً مختصرة مرئية، إشارةً ضمنيَّةً.

ومع الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية، تصبح رؤية الشاعر العربي الرعوية للسماء الليلية أكثر تنوُّعاً وانشغالاً خياليًّا، في حين أن أُلْفَتَهُ الاصطلاحيةُ في الوقت نفسه لعلم الفلك تصبح مدلَّلاً عليها بقوة. ويُعَدُّ أبو الهندي(٥٩)، عاشق الخمر الذي أرهص بظهور أبي نواس، تمثيلاً مبكراً لحيوية الاستعارة الرعوية القديمة تلك، والتي لا يكون الشاعر فيها الآن بالضرورة (وإن يكن ليس بدون دَيْنٍ للشاعر الأموي المركزي حتى ذلك الوقت، أي ذي الرمة)(٦٠) راعي قطعان المرعى/القبة السماوية المرصَّعة بالنجوم. ويمكن للصورة الرعوية الآن أن تمتلك مرجعيتها الخاصة عن الموضوعية

الجمالية، ويمكن للشاعر ألا يكون أكثر من المشاهد اليَقِظ استاطيقيًّا(٦١):

لَمَّا سَمِعْتُ الدِّيكَ صاحَ بِسُحْرَةٍ وَتَوَسَّطَ النَّسرانِ بَطْنَ العَقْرَبِ
وَتَتابَعَتْ عُصَبُ النُّجومِ كَأَنَّها عُفْرُ الظِّباءِ على فُروعِ الْمَرْقَبِ
وَبَدا سُهَيْلٌ فِي السَّماءِ كَأَنَّهُ ثَوْرٌ وَعارَضَهُ هِجانُ الرَّبْرَبِ
نَبَّهْتُ نَدْماني فَقُلْتُ لَهُ اصْطَبِحْ يا ابْنَ الكِرامِ مِنَ الشَّرابِ الأَصْهَبِ

وكان ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ/ ١٠٣٥م) شاعراً لا يزال راعياً للنجوم على النهج الرثائي العتيق للنسيب، ولكن حساسيته الجمالية تعكس كذلك رهافةً بلاطيةً، وهي رهافة كانت تستعرض مظاهرها بالْمَعيَّة ووفرة في القرن الحادي عشر في الأندلس. يطوِّر هذا الشاعر تطويراً واعياً كلَّ الوعي استعارته الرعوية النجمية من داخل المعطيات الشكلية للنسيب؛ ومن ثم يسمح لها أن تنمو إلى شكلها الخاص، الذي هو عبارة عن قصيدة-داخل-قصيدة، حيث يكون أولاً، بوصفه الشخصية persona الْمُراقبةَ والْمُتَكَلِّمَةَ، الْمُحِبَّ-الراعي الْمُكْتَئِب التقليدي، ثم الْمُراقِب الْمُبْتَهِج إلى أقصى حَدٍّ من الناحية الجمالية. إنه يسمح للسماء الليلية الساحرة بأن تتحوَّل إلى أَسِرَّةٍ من الزهور لكي يرى فحسب أَلَقَ الزهور يَتَحَوَّلُ إلى لَمعان السيوف ـ ولكنها لا تزال مَرِحَةً، بلاطيًّا ـ ويرى جلال الظلام الكوني الْمُنْتَشِر يَتَحَوَّلُ إلى أن يكون مكلَّلاً بفُقَّاعات، ويرى النجوم تتحوَّل مرة أخرى إلى زهور: عبارة عن نرجس ينمو حتى يغطي ضفاف درب اللبانة. ولكنه يفعِّلُ نجوماً ومجموعات كواكب أخرى خارج سيميوطيقا أسمائها الخاصة، وأليجوريتها الخاصة وأساطيريَّتِها mythopoesis: الجوزاء، العرش، الدبران، الثريا. وهذه بالتالي تتحوَّل إلى حَمائم تَتَجَمَّعُ لتشرب من مياه القمر البدر، والذي يتحوَّلُ هو نفسه إلى بركة. وفي النهاية، تعود هذه الاستعارة "الاستطرادية" الرعوية إلى حيث بدأت: حلم اليقظة يعاد استيعابه في الكل الرثائي للنسيب، وتتحول النجوم إلى دموع الشاعر، وينتهي الليل، ولكن على نحو بطيء(٦٢):

سَهِرْتُ بِها أرعَى النُّجومَ وَأَنْجُما   طَوالِعَ لِلرَّاعِينَ غَيرَ أوافِلِ
وَقَدْ فَغَرَتْ فاهاً بِها كُلُّ زَهْرَةٍ   إلى كُلِّ ضَرْعٍ لِلغَمامَةِ حافِلِ
وَمَرَّتْ جُيوشُ المُزْنِ رَهْواً كأنَّها   عَساكِرُ زَنْجٍ مُذْهَباتُ المَناصِلِ
وَحَلَّقَتِ الخَضْراءُ فِي غُرِّ شُهْبِها   كَلُجَّةِ بَحْرٍ كُلِّلَتْ باليَعالِلِ
تَخالُ بِها زُهْرَ الكواكِبِ نَرْجِساً   عَلَى شَطِّ وادٍ لِلمَجَرَّةِ سائِلِ
وَتَلْمَحُ مِنْ جَوْزائِها في غُروبِها   تَساقُطَ عَرْشٍ واهِنِ الدَّعْمِ مائِلِ
وَتَحْسَبُ صَقْراً واقِعاً دَبرانَها   بِعُشِّ الثُّرَيَّا فوقَ حُمْرِ الحَواصِلِ
وَبَدْرَ الدُّجَى فيها غديراً وَحَوْلَهُ   نُجومٌ كَطَلْعاتِ الحَمامِ النَّواهِلِ
كأنَّ بَدْرَ الدُّجَى هَمِّي وَدَمْعِي نُجُومُهُ   تَحَدَّرَ إشْفاقاً لِدَهْرِ الأراذِلِ
هَوَتْ أَنْجُمُ العَلياءِ إلاَّ أَقَلَّها   وَغِبْنَ بِما يَحْظَى بِهِ كُلُّ عاقِلِ

وفي قصيدة أخرى لابن شهيد يستسلم ثانيةً لحالة الحزن الكئيب وهو يشهد الحركات الكونية للسماء الليلية، ومرة أخرى بالطريقة الرعوية الاستعارية؛ ولكن الأبهة الساكنة للمشهد الكوني تنتشر فوق ما بدأ بوصفه مجرد حالة من الاستغراق الداخلي في التفكير وحسب(٦٣):

فَبَكَيْتُ مِنْ زَمَنٍ قَطَعْتُ مَراحِلاً   وَشَبيبَةٍ أَخْلَقْتُ مِنْ رَيْعانِها
وَرَعَيْتُ مِنْ وَجْهِ السَّماءِ خَميلَةً   خَضْراءَ لاحَ البَدْرُ مِنْ غُدْرانِها
وَكَأنَّ نَثْرَ النَّجْمِ ضَأْنٌ وَسْطَها   وَكَأنَّما الجَوْزاءُ راعِي ضانِها
وَكَأنَّما فِيهِ الثُّرَيَّا جَوْهَرٌ   نَثَرَتْ فَرائِدَهُ يَدا دَبَرانِها
وَكَأنَّما الشِّعْرَى عَقيلَةُ مَعْشَرٍ   نَزَلَتْ بأَعْلَى النَّسْرِ مِنْ وِلْدانِها

وفيما بين تنوعات مثل هذه للصور والمنظورات المتلاعبة بالاستعارة، تستمرُّ رعايةٌ أكثرُ "تقليديةً" للأثر الرعوي السماوي في الهيمنة دون أن تفقد سحر غنائيتها الكامنة بوصفها قوة محرِّكةً. وهكذا، فإن أبا تمام، الذي كانت شعريتُه التجديديةُ قد اغتصبتْ

بطريقة أخرى الحساسيةَ العربية التقليدية، هنا جديدٌ وقديْمٌ معاً(٦٤):

١. أرامَــةُ كُنْتِ مَــألَفَ كُلِّ رِيمِ لَوِ اسْتَمْتَعْتِ بالأُنْسِ القَـديْمِ
٦. ولَيْلٍ بِتُّ أكْلَؤُهُ كــأنّي سَليمٌ أو سَـهِـرْتُ على سَليمِ
٧. أُراعي مِن كَـواكِـبِـهِ هِجاناً سَـوامـاً مـا تَريعُ إلى الْمُسيمِ
٨. فَـأُقْسِمُ لَوْ سَـأَلْتِ دُجاهُ عَنّي لَقَـدْ أنْبـاكِ عَنْ وَجْدٍ عَظيمِ

وداخل الحساسية نفسها المضاعفة ببصمة تقليدية قوية، نجد كذلك الوأواء الدمشقي (ت ٣٩٠هـ/ ٩٩٩م)(٦٥):

وَلَيْلٍ كَلَيْلِ الثّاكِلات لَبِسْتُهُ مَشارِقُهُ لا تَهْتَدي لِلْمَغارِبِ
كأنَّ اخْضِرارَ الْجَوِّ صَرْحُ زَبَرْجَدٍ تَناثَرَ فيهِ الدُّرُّ من جيدِ كاعِبِ
كأنَّ خَفِيَّاتِ الكَواكِبِ في الدُّجَى بَيـاضُ وَلاءٍ لاحَ في قَلبِ ناصِبي
كـأنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ سِـرْبٌ رَواتِعٌ لَها البَدْرُ راعٍ في رِياضِ السَّحائِبِ

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر البلنسي ابن خفاجة، بالتزام حرفيٍّ وجرأةٍ بالصياغة التقليدية، يُرَكِّبُ على هذه الرؤية البدوية للسماء الليلية الفكرة التجديدية بصورة لافتة (وتحديداً لأنها نفسها قديمة قدم أسطورة أطلس) الخاصة بجعلِ جبلٍ {"أرعن"} محمَّلاً بالأسى {"مفكِّر في العواقب"}، من الواضح أنه جُرْفُ جبل طارق، ينطق بشكوى رعوية بدوية عتيقة(٦٦):

وَحَتَّى مَتَى أَرْعَى الكَواكِبَ ساهِراً فَمِنْ طالِعٍ، أُخْرَى اللَّيالي، وَغارِبِ؟

ولكن ابن حزم القرطبي (ت ٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م) يعطينا أكثر صورة لهذا الموتيف متعددة الأوجه و"متحوِّلة إلى مفهوم" "conceptualized" وفي مظهر تعليمي، أي مُتَّسِقٍ طبقاً للفكرة الأسلوبية العامة في رسالته المُفَصَّلة عن الحب، طوق الحمامة، يقدِّم ابن حزم باختصار النهج المخصوص الذي يُعْطَى فيه الشعراءُ المحرومون من الحب، ومراقبو النجم الفرصةَ ليتأملوا أحزانَهم تأمُّلاً مَلِيًّا. ومن ثم توضح أبياتُهُ هو الفكرةَ وبالتالي

تضعه، أيضاً، ضمن "رعاة النجوم"(٦٧):

أَرْعَى النُّجومَ كأنَّني كُلِّفْتُ أَنْ ... أَرْعَى جَمِيعَ ثُبُوتِها وَالخُنَّسِ
فَكأنَّها وَاللَّيْلُ نِيرانُ الجَوَى ... قد أُضْرِمَتْ في فِكْرَتِي مِنْ حِنْدِسِ
وَكأنَّني أَمْسَيْتُ حارِسَ رَوْضَةٍ ... خَضْراءَ وُشِّحَ نَبْتُها بالنَّرْجِسِ
لَوْ عاشَ بَطْلَيْمُوسُ أَيْقَنَ أنَّني ... أَقْوَى الوَرَى في رَصْدِ جَرْيِ الكُنَّسِ

وما فعله الشاعر في هذه الصورة الأدبية الرعوية، على الرغم من زعمه المتواضع بأنه قد وقع له "في هذه الأبيات تَشْبيهُ شيئَيْنِ بشَيْئَيْنِ في بَيْتٍ واحدٍ وهو البيتُ الذي أوَّلُهُ "فكأنَّها والليل" وَهذا مُسْتَغْرَبٌ فِي الشِّعْرِ"(٦٨)، هو أنه في سلسلة من الإشارات والاستعارات المختلطة رسم ما يمكن أن يكون المحيط الخارجي النهائي لهذا الموتيف داخل النمط الغنائي-الرثائي العربي، أو النوع الأدبي، الذي يظل مديناً للنسيب. وهو يفتتح بيته الأول بإشارة مقصودة تماماً، وهي إشارة قوية إلى الخنساء، أساساً، ولكنها إشارة إلى معاصرها حسان بن ثابت كذلك، بما أن هذين الشاعرين لَم يكونا بالنسبة إليه مصدراً سهلاً فحسب بل كانا كذلك لحظة أدبية-تاريخية شرعية لـ"الكلاسكية". وخلالهما استطاع، ذلك القرطبي، أن يقبض على أصول الأثر الرعوي الكوني العربي ويحتفظ بحسِّه الخاص بالقرب من هذه الأصول في الوقت نفسه. فعبارته "أَرْعَى النُّجُومَ كأنِّي كُلِّفتُ" هو بالتالي "رواية" فحسب لقول الخنساء "أَرْعَى النجومَ وَمَا كُلِّفْتُ"(٦٩) وإعادة صياغة لقول حسان بن ثابت "أُراعيهَا كأنَّني مُوكَّلٌ"(٧٠). ولكنه كذلك ينهي البيت باستحضار غير مباشر للقب "الخنساء" ("البقرة الوحشية متأخرة الأنف في الوجه، وقصيرته") من خلال الغطاء الواقي لمعاني النعت النجمي "الخُنَّس"، "الكواكب"، أو "النجوم السيارة"، أي "النجوم التي تميل إلى المغيب والاستتار (ولكنها "تعود" دائماً)"(٧١).

ينقل الشاعر ابن حزم، وهو لا يزال واعياً بتحويل مراعيه البدوية وقطعانه إلى القبة السماوية المليئة بالنجوم، تلكَ النجومَ/القطعان في بيته الثاني إلى "نيران الجوى" التي يكتوي بها. ومع ذلك، فمثل هذه "النيران" لا تشعل الحقيقة البدهية "المثيرة للشجن"

في القلب، على نحو ما يمكن أن يكون الموقف الشعري البلاطي المألوف قد تطلّب بقوة، ولكنها بدلاً من ذلك تحرق، أو تطفئ، ظلام عقل الشاعر. فهل يصنع الشاعر هنا إشارة عتيقة أخرى، وهذه المرة إلى المركز القديم أنثروبولوجيًا أكثر منه شعريًا للـ"العقل" الذي لا تزال قدرته على "المعرفة" عاطفية بقدر ما هي محاكاتية بشكل مبدع؟ وهل عاد إلى "القلب" العتيق، الذي مضى عليه وقت طويل منذ أن توقف عن "التفكير" و"المعرفة" واستسلم لـ"الشعور" بوصفه "القلب" / "الفؤاد" العاطفي وحسب؟ إن الحالة الذهنية للشاعر لا يمكن تَجَنُّبُ تأثيرِها: لقد وجدت إشراقاتُ الأثر الرعوي الكوني وإسقاطاتُهُ مكانَها في العوالم المصغَّرة الممتدة بصورة متناقضة ظاهريًا في عقل الشاعر. وفيه يشتعل عالم أفكاره/أحزانه.

ويُحْدِثُ البيتُ الثالثُ من ثَمَّ تَغَيُّراً مُهِمًّا إضافيًا في المنظر الطبيعي الرعوي/الكوني المركَّب. فالشاعر يرى نفسه بوصفه "حارِسَ رَوْضَةٍ خَضْرَاء" . إن ما تكونُهُ الصورةُ وما تُخْبِرُهُ إيانا، في السياق المرجعي للنسيب العربي ومن ثَمَّةَ، لشعر-الحديقة العربي، جِدُّ واضح. ويجب الآن أن تكون "الروضة" الشعرية العربية العتيقة مفهومة بوصفها "حديقة" ؛ كما يجب أن تكون حديقة مع "حارسها" الشعري منظوراً إليها وقد اجتازت التحوُّلَ الرهيف إلى فضاء متميز، جُنَيْنَة مصونة *hortus conclusus*، يكون الشاعر بالنسبة إليها، وكونه قادراً على "الرؤية" ، هو الحارس. وقد تغيرت النجوم، أيضاً، وأصبحت أَسِرَّةً موشَّحةً بالنرجس، يجب أن نفترض، كما فعل الشاعر العربي، أنْ "لَنْ يَطَأَها أَحَدٌ فاسدٌ" (٧٢).

وأخيراً، يَخْتِمُ البيتُ ٤ هذه الاستعارةَ المتراصفةَ في طبقات برصانةٍ علميةٍ، على ما يبدو: "لَوْ عَاشَ بَطْلَيْمُوسُ ... !" ، أو "لو كان فقط بطليموس حيًّا ... !" وبالتأكيد فإن أبا علم الفلك هذا كان سيجزم بأن ابن حزم القرطبي كان راصداً لمجرى النجوم في المقام الأول. ولكن هل تخلَّصت هذه "الرصانة العلمية" حقًّا من الاستعارة الرعوية أو من الرؤية الرعوية؟ وأَنْ نَطْلُبَ من هذا الشاعر العربي، أو من أي شاعر، وضوحَ الأشياء

الرعوية فيما وراءَ التصوُّرِ فهذا تقريباً قُصورٌ عن فَهْمِ الموضوع بِرُمَّتِهِ ـ على الأقل في مستويات المعنى الشعري؛ كما أن وضوحَ الرؤية نفسه سوف يُؤَوَّلُ إلى الأسوأ. وينبغي أن يكون التحديد الضمني للمعنى والرؤية تخويلاً مشروعاً للشاعر. وفي سبيل تحديدِ مثل هذا يجب أن ننظر إلى "لغة" هذا الشعر. وهكذا، بَدْءاً بالمصطلح النجمي "الخُنَّس" (النجوم، أو الكواكب، ذات المجرى الشارد) لا نستطيع سوى أن نكون على وعي بالشفافية الفعلية لاشتقاقه ـ وذلك لأنه نعتٌ، كان معناه الأصلي، ولا يزال بالمعنى الشعري الفعَّال، "الظباءَ تَكْنِس إلى كِناسها". ويرد على الذهن على الفور نعت "الكُنَّس" في ختام القصيدة بوصفها "الجواري الكُنَّس"، من مثل الظباء والتي هي كذلك "النجوم السيَّارة" للشاعر–المتحوِّل–إلى–فلكيٍّ، ومثل "العذارى السماوية المتأهِّبة للعمل"، و"الملائكة". وعلينا أن نتذكَّر، أن أصلَ كلِّ هذا في الجذر الاشتقاقي الرعوي ك ـ ن ـ س / خ ـ ن ـ س وفي الرؤية الرعوية للأشياء السماوية.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر البدوي العتيق الذي تَنْجُمُ عنه لُغَةٌ مِثلُ هذهِ لَم يكن راعياً فحسب بل كان صيَّاداً كذلك. ولَم يكن "رصده الفلكي" ـ في البيت الرابع ـ قيادةً رعويةً فحسب بل كان كذلك "ترصُّداً في انتظار" البقر الوحشي وحيوانات رَعْيٍ أخرى بوصفها فريسته. وكان عليه، كونه صيَّاداً "فارساً"، أن يطارد فريسة مثل هذه على "جواده الـمُطَهَّم". ومن هنا كان "مُقْوِياً"، "راكباً على جواد مُطَهَّم"، وهو نفسه "أَقْوَى". وحتى معنى "الورى" (الرجال، البشرية) في هذا السياق يَتمُّ إثراؤه بدرجة أبعد، وإن كان من خلال اشتقاق زائف، لأنه، أيضاً، يوحي بـ"كونه خلفَ، أو في مطاردةِ"، ذلك السربِ أو تلك الفريسة. ولهذا، ففي النهاية، يرى الشاعر نفسه بوصفه ذلك الفلكي الذي يفهم المعاني الكثيرة لليل ونجومه؛ وإذا كان رصدُه النجومَ ورسْمُه خطةً لِمَجْراها يَمْلَؤُه بما يشبه الفخر البدوي الخالص، بدرجة كافية لأن تؤمِّن له "شهادة بطليموس، فإن "علم الفلك" هذا يؤكِّدُ فحسب حقيقةَ أن الشاعرَ واقعٌ بصورة لا سبيل إلى الفكاك منها فريسةً موزَّعةً بين "مطاردة حب" لا أمل فيه ـ مهما كان غزلاً ـ وبين تأمُّلِهِ

الرعوي الحزين(٧٣).

وآخذينَ في الحسبان مرةً أخرى "جَرْيَ الكُنَّسِ إلى كِناسِها"، يجبُ أن نعودَ من ثَمَّ إلى الظباء السماوية، أو بالأحرى البقر الوحشي، الذي أصبح، وخصوصاً بنعته "الكُنَّس"، التجسيدَ الأنثويَّ المتميِّزَ للكواكب "السيَّارة". وعلاوةً على هذا، يُخْبِرُنا هذا النعتُ اشتقاقيًّا؛ إذ يستحضرُ اسمَ الشاعرةِ الخنساء، أنه لا يمكن تمييزه من نعت "الخُنَّس" النجوم-الظباء. وهكذا نعرف بقوة أن ثَمَّةَ متواليةً رعويةً في تكثيف هذه القصيدة القصيرة للموتيفات الفردية وأن فعلَ "أرعى" الرعوي بذاته لا يقف وحيداً وإنَّما يسنده معجمٌ شعريٌّ متماسكٌ بصورة قصدية. وهكذا، أيضاً، في البيت ٢، يُعَدُّ فِكْرُ الشاعر، أو عَقْلُهُ، والذي قد أصبحَ ظلامَ الليلِ نفسَهُ (فكرتي من حِندِس) أو أصبحَ، إذا جاز التعبير، "الليلَ المظلمَ لروحه"، معلناً عن الالتباس المزعج لـ"روضة خضراء" في البيت الذي يليه؛ وذلك لأن كلمة "خضراء"، بوصفها في الخضرة الممكنة لِعُشْبِ الروضة - وخصوصاً إذا كانت الروضة قد أصبحت جُنَيْنَة مصونة ***hortus conclusus*** - تشير في العربية الشعرية العتيقة إلى نغمة الظلام أو إلى لونه، الظلام الفولاذي للقبة الزرقاء الليلية(٧٤). وهكذا فإن كآبة أفكار الشاعر لا تنقشع بكونه راعياً / حارساً لـ"روضة خضراء". وهذا يحتفظ بالحالة النفسية الرعوية الحزينة للقصيدة حتى عندما يَسْتَرْسِلُ الشاعرُ في رؤًى لـ "الحديقة"، أم أنه فقط حينئذٍ يكون واقعاً تحت إغراء أن يَسْتَرْسِلَ فيها؟

إنَّ بُعْداً إضافيًّا يَجِبُ أن يُؤْخَذَ في الحسبان، بوصفه إطاراً ضمنيًّا ثانيًا، وذلك في كل من البنية المتكررة ومعجم صورة ابن حزم الموجزة الرعوية. ويُرَجِّعُ ذلك العنصرُ أصداءً محافظة، ولكن ليست مُعْتِمَةً، للآيتين ١٥ و١٩ من سورة الإظلام أو التكوير، حيث لا تظهر فحسب كل المصطلحات الثلاثة الأساسية الرعوية / السماوية في أبيات ابن حزم - الْخُنَّس، الْجوارِ، الْكُنَّس - ولكن حيث المقصود بقَسَمِ الصوت القرآني بالأجسام السماوية / الرعوية تأكيدُ مشروعية الرسول النبوي (الآية ١٩ {إنه لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ}). وهكذا فإن قراءةً مقنعةً مركَّبةً تأويليًّا لأبيات ابن حزم تبزغ ها هنا: الضامن المقدَّس، الآن في

صورة بطليموس، معطياً مصداقية بشهادات متتابعة مرةً للرسول الكريم، وأخرى للشاعر. وشعريًّا، تنجح المعادلة إلى حَدٍّ كبير - وفي الحقيقة لا بد أنها كانت مُعَذَّبَةً بطريقة لا تقاوم لابن حزم - لأن الصدى الجاهلي العتيق للرؤية الرعوية هو نفسه ممكن إدراكه حسيًّا أو عقليًّا بوضوح في الاختيار القرآني للعبارة كذلك.

وخارج نطاق هذا الإدراك المفاهيمي الشعري العربي في إزهاره الكامل، يمكن أن نرى جاذبية ابن حزم لسلطة علم الفلك بوصفها مكتملة من خلال قراءة ابن خفاجة للنجوم، والتي ينكر فيها مقسماً علم التنجيم(٧٥):

أُراعِي نُجُومَ اللَّيْلِ حبًّا لِبَدْرِهِ   وَلَسْتُ كَما ظَنَّ الخَلِيُّ مُنَجِّما

إن وجهة النظر الشعرية العربية عن الكون يمكن حقًّا أن تُفْهَمَ بوصفها نابعةً من علم التنجيم. ومع ذلك، فهي شكل من أشكال علم الفلك. ومهما يكن من أمر، فهي صورة للسماء التي يراها الشاعر ويفهمها بصورة أولية في مُسْتَوًى تَمَّتْ مَوْضَعَتُهُ objectivized، حتى لو كان في مستوى خبرة رعوية تعود إلى الوراء. ويصبح التوسيع المراوغ بطريقة مقابلة وبلا نهاية لمشهد رؤية السماء قابلاً للمعرفة بالنسبة إلى الشاعر بوصفه المرعى الذي تنتشر به كل حيوانات الرعي تقديريًّا. وفي طريقة سهلة إلى هذا الحد ومقنعة شعريًّا، يواجه الشاعر العربي مشكلة إعطاء شكل للرؤية: إنه يتكلَّم عن السماء في لغة واضحة بقدر ما تكون تحت تصرفه. وفي هذا، وداخل حدوده الخاصة، يكون متحلِّياً بالموضوعية. ومع ذلك، يجب ألاَّ تُحْمَلَ موضوعيةُ الشبكية retina العربية الشعرية إلى ما وراء حدود الصورة المدركة من قبل. إن ما يحدث للصورة الرعوية للسماء عندما تدخل في مخطَّطات النسيب هو ما يقرِّر حقًّا هذه الصورة بوصفها شعراً؛ ومرةً أخرى خلال موشور النسيب ندرك التحولات الحاسمة التي تحدث في التيمات والموتيفات. إننا نَتَحَقَّقُ من أن الشاعر البدوي الرعوي نادراً ما يَتَحَدَّثُ عن مَراعٍ حقيقية ورَوْضاتٍ عندما يكون بصدد بناء استعارات واستخلاص تجريدات نابعة من الحالة النفسية للوحشة والفقد. فعلى مناظره الطبيعية الرعوية وكل من يحيط بها من

صور نابضة بالحياة تقوم الْهَالة البالغة النقاء للأثر الرعوي، ولكن هذه الْهَالة لا تكاد تأخذ شكلاً ماديًّا. ففي نَجْدٍ الشعرية لدينا تلميحات جدٌ قوية إلى حيث نكون، ولكن الشاعر يضنُّ علينا براحة الوضوح النهائي. وبدلاً من ذلك، ينقل إلى السماء الليلية ما كان يمكن أن يكون المنظر الطبيعي الرعوي الحقيقي وبالتالي يقسم أحزانه وأشواقه بصورة نهائية على ما يبدو: فتبقى كلُّ الديارِ، الحجازُ ونَجْدٌ، بوصفها إشاراتٍ رمزيةً مشدودةً إلى الأرض، في حين تُرْفَع في الوقت نفسه مراعيها وقطعانُ الرعي فيها إلى القبة الزرقاء الليلية الداكنة، حيث تستطيع، أيضاً، أن تبقى فحسب بوصفها صوراً لشيء آخر، وبوصفها رموزاً مجرَّدة. وهكذا يبقيه حنينه إلى الأشياء المفتقدة في الأسفل، في حين أن حِسَّهُ بالوحدة يحمله إلى الأعلى. ومع ذلك فبهذا النهج من فك الارتباط بين الصور بالمعنى المادي -إذا كان لنا أن نفترض أن المنطق الضيق للاعتماد المادي المتبادل للأشياء يظل حيًّا في الاستعارات والرموز- فإن النسيب بوصفه الوعاء الأسمى للحالة النفسية يجمع فحسب ما كان من قبل متقابلات في وحدة إدراك، يصبح الشيء داخلها انعكاساً للآخر. ويبدو الشاعر البدوي أكثر استعداداً لأن يطوِّر اختزاليته الصُوَرِيَّة imagist الناتجة من الموضوعة الرعوية في المنظر الطبيعي المجرَّد للإسقاط الكوني. وهكذا يختار الشاعر العربي، بوصفه شاعراً رمزيًّا symbolist مخلصاً لتقليده الشكلي، الطريقَ الأكثر مباشرة إلى الرمز النهائي للحالة الرعوية. وإذا رفض حينئذٍ أن يطوِّر الرمز إلى مدى أبعد، متجاوزاً تكثيفه النموذجي الأصلي، فهذا يكون، مرة أخرى، حقيقيًّا بصورة كلية بالنسبة إلى طبيعة الشعر العربي وإلى التجريد-الموضوعاتي النموذجي الأصلي والذي يحدث في النسيب على نحو مخصوص للغاية.

ولكي نَخْتِم نقاشَنا الرعوي في الجزيرة العربية، سيكون من المريح تأويليًّا -ومن المناسب نصيًّا- أن نكون قادرين من داخل التقليد التأويلي العربي على تأسيس مثال عن كَبْوَةٍ مفسِّرةٍ، متعمَّدةٍ، سرديًّا في تحديد الإسقاط الكوني للحالة الرعوية للعقل بتحويله إلى مشهد رعوي مقيد بالأرض على نحو واضح. وبصورة لها مغزاها تماماً، فإن مثالاً

كهذا ذا علاقة بالموضوع من الناحية التأويلية يأتي مرة أخرى من شعر المجنون "المجهول" ـ ومن ثم ذو مصداقية جمعية ـ بما أن هذا الشعر يمتزج مع السرد النثري لشرحه أو أخباره ذات الطابع الخرافي.

وهكذا يوجد في ديوان المجنون قصيدة قصيرة من ثمانية أبيات (تسعة في طبعة القاهرة)، وفيها يظهر موتيف رعي النجوم في البيت الافتتاحي والبيت الختامي بالمثل، مزوِّداً إيانا بتوتر بين الخاتمة والمطلع أشبه تقريباً بما في قصيدة الرندو rondeau(٧٦):

رُعـاةَ الليلِ مـا فَـعَلَ الصَّـبـاحُ ... وَمـا فَـعَلتْ أوائِلُهُ الْـمِـلاحُ
وَمـا بالُ الـذينَ سَـبَـوْا فُـؤَادي ... أقـامـوا أمْ أَجَـدَّ بِهِمْ رَواحُ
وَمـا بَالُ النُّجُـومِ مُـعَلَّقـاتٍ ... بِقَلْبِ الصَّبِّ لَيْسَ لَهـا بَراحُ
كَـأنَّ القَلْبَ لَيْلَةَ قِـيلَ يُغْـدَى ... بِلَيْلَى العـامِـرِيَّةِ أوْ يُراحُ
قَطاةٌ عَـزَّها شَـرَكٌ فَـبـاتَتْ ... تُجـاذِبُهُ وَقَـدْ عَلِقَ الْجَناحُ
لَهـا فَـرْخـانِ قـد تُرِكـا بِقَـفْـرٍ ... وَعُـشُّـهُـمـا تُصَـفِّقُـهُ الرِّياحُ
فَـلا بالليلِ نالَتْ مـا تُرَجِّي ... ولا في الصُّبحِ كـانَ لَهـا بَراحُ
رُعـاةَ الليلِ كـونوا كَـيْفَ شِـئْـتُمْ ... فَـقَـد أَوْدَى بِيَ الْحُبُّ الْمُـتـاحُ

ومن دون الشروح القصصية للقصيدة، فإن رعاتها هم أصحاب الشاعر، ومحبون آخرون ومسافرون متعاطفون في الصحراء الشعرية، يقضون لياليهم، معاً، في تأمل حزين للسماء المضاءة بالنجوم. ولكننا في القصة المصاحبة للقصيدة نحصل حقًّا على سيناريو رعوي "واقعي": فبعد تلقيه أخبار موت أبيه وبعد ذَبْحِه ناقةً ذَبْحاً طقوسيًّا على قبره (وهو مشهد يعطي في حَدِّ ذاته مجالاً لإبيجرامة من بيتين)، "ومن ثم قام ومضى؛ وتجوَّل قليلاً، ثم رأى ناراً على سفح تل. ولَم يكد يقترب منها حتى وجد سامراً من رعاة يلتفون حول النار. فلحق بهم، وعرفوه"(٧٧).

وفي هذه النقطة، تحديداً، يترنَّم المجنون مرثيته الرعوية، ولكن "رعاة الليل" لَم يعودوا

الآن رعاةً كونيين. ومع ذلك، قد يبدو غير صحيح من الناحية التفسيرية أن نفترض أن كل الفعالية الغنائية و"التقمص العاطفي الرعوي" الذي يلازم الخصوصية العربية للنوع الأدبي قد أصبحا بتلك الوسيلة مفقودين إما في الأبيات أو في السرد القصصي، وذلك لأننا ندرك هنا، أيضاً، شيئاً "رعويًّا" شعريًّا بصورة جوهرية. وعلاوة على هذا، فنحن نكون أقرب إلى خصوصية النوع الأدبي المألوف والمُتحَقَّق منه بسهولة(٧٨).

وأخيراً، بقدر ما يكون هذا الإسقاط الكوني للرؤية الرعوية عربيًّا بصورة جوهرية، يَجبُ ألاَّ تُتْرَكَ العالميةُ الأدبيةُ والأوليةُ النموذجيةُ الأصليةُ لمبدأ تَحَوُّلٍ للخبرة كهذا بعيداً عن النظر، وذلك لأنها سوف توفِّر عمليةَ تَحْويلٍ سياقِيٍّ contextualization ونقطةً تأويليةً مُواتِيَةً إضافيةً في الوقت نفسه. وقد نبدأ من داخل التقليد الكوزمولوجي (الكوني) العربي كما هو منعكس في القرآن الكريم، حيث رفع الله قبة السماء "بِغَيْرِ عَمدٍ تَرَوْنَها"(٧٩) ووقوفها بوصفها استعارة تشير إلى رفع قباب أخرى على عمد، وخصوصاً خيام البدو، والتي هي كذلك مرفوعة على "عمد". ومع ذلك، فإن المرجعية البدوية ليست هنا هي الوحيدة، لأن خياماً مثل هذه، ظُلَلاً أو قباباً، على نحو ما يوحي السياق الكامل للآية ٢ من سورة الرعد، هي في النهاية ظُلَل أو قباب المُلْك. وفي معلقة لبيد، البيت ٨٣، نقرأ(٨٠):

فبَنَى لنا بَيْتاً رَفيعاً سَمْكُهُ   فسَما إليه كَهْلُها وَغُلامُها

وسقف "بدوي" عالٍ مثل هذا، أيضاً، هو استعارة ممكنة للظُلّة الكونية بقدرتها على منح القوة والسلطة. ومع ذلك، فكلا استخدامَي القرآن ولبيد المتكاملين بصورة متبادلة للظُلّة الكونية لا يمكن فصله من عملية التحويل المرئي visualization العالمي، وخصوصاً الشرق أوسطي، الأسطوري القديم لقبة السماء بوصفها سقفاً، أو بالأحرى بوصفها خيمةً، مرفوعةً على عَمَدٍ-دُنيَويَّةٍ أو شَجَرَةِ-العالَم، أو، كما في إشعيا ٤٤ : ٢٢، حيث "تَمْتَدُّ السماواتُ مثلَ ستارةٍ وتَتَّسِعُ مثلَ خيمةٍ للعيشِ فيهَا." ومما له أهمية جوهرية بالنسبة إلى عملية التحويل المرئي الرعوي النموذجي الأصلي لـ"خيمة السماء"

أنهـا كـانت، بهـذا المعنى، "الخـيـمـة الرعـوية للعـالم" (*das Hirtenzelt der Welt*) للبابليين[٨١]، أو "بيت الخيمة الرعوية للعالم (*Haus des Hirtenzeltes der Welt*)[٨٢].

وقد كان الرومان، داخل أسطرتهم العتيقة، يرون العالم (***mundus***) بوصفه انعكاساً للقبة الزرقاء الليلية ـ أو بوصفها منعكسة فيها ـ وذلك لأن الكلمة اللاتينية ***mundus***، ليس لها من بين نظامها المربك للمعاني المتعلق بعضها ببعض اشتقاقيًّا بصورة فعلية وأساطيريّة شعرية mythopoetically بصورة مجردة ذلك المعنى الخاص بالعالم بوصفه "الأرض" (و/أو سكانها، "البشرية") فحسب بل ذلك الخاص بـ"السماء" "the sky" كذلك (أو "الجنة") "heaven"، "مُزَيَّنَة بالنجوم"؛ وحتى عندما تكون كلمة ***mundus*** موضوعة في العالم السفلي لأرواح الأجداد بوصفها محور روما العتيق، فإنها تكون "مُصَاغَةً مثل سَقْفِ الجنة heaven"[٨٣]. ودعوة المحب لدى أوفيد في فن الهوى، "Lente currite, noctis equi"[٨٤] (اِجْرِ بِبُطْءٍ، يا أَحْصِنَةَ اللَّيْلِ) تُدَوِّي بالتالي عبر فضاءاتٍ مصوَّرةٍ mirrored مألوفة.

ومهما يكن من أمر، يظلُّ الخيالُ الرعويُّ الْمُحَوَّلُ إلى السماءِ الليليةِ نزعةً نادرةَ الظهور بصورة ملحوظة في شعر الغربيين، وعندما تظهر فإن عليها أن تكون مبنيةً بصورة شكلية ومتطوِّرة في كل مثال، حتى لو كانت لا تتجاوزُ حدودَ مجرَّدِ "صورةٍ" في اتجاه الوظيفية الأوسع لموتيف ما أو موضوعة ما. وهذا، بالطبع، يكون له الْمَزِيَّة الْمُمْكِنَة للطراوة الخيالية والتعبيرية. وعلى الرغم من التباين في درجة ظهور تلك النَّزْعة، فثمة خصيصةٌ نوعيةٌ قويةٌ تربطُ الأثرَ الرعويَّ الكونيَّ الغربيَّ "النادر" بالأثر الرعوي الكوني "المتكرِّر" في الشعر العربي. وإنها بلا شك لحقيقةٌ صغرى أنَّ في كلا مجالَي النوع الأدبي للغنائية ترتبطُ رؤيةٌ رعويةٌ كهذه بالحالة النفسية، وبالنوع الأدبي، الذي يكون منه في الشعر إما مرثية شكلية وإما يكون بصورة أخرى في طريقة تقرير النوع الأدبي مُغلَّفاً في الحالة النفسية الرثائية، كما هي الحالة في النسيب العربي الكلاسيكي.

وهكذا تستوقفنا في مجال الحالة النفسية الرعوية الإجمالية لـ"أركاديا" ياكوبو

سنازارو، تلميحاتٌ إلى إسقاط رعوي كوني فقط في النشيد الرعوي رقم ٥، والذي يقدِّم لنا من خلال "بضعة عشرات من قطعان البقر التي كانت ترقص في دائرة حول القبر الموقَّر للراعي أندروجيو"، وهي تُعدُّ نفسها من أجل "أداء الطقس الحزين"(٨٥)، الذي كان يتكوَّن من صَبِّ اللبن، والدم، والخمر على القبر المكسوِّ بالزهور(٨٦). ومن ثَمَّ يغني الراعي إيرجاستو أغنيته/نشيده الرعوي عن أندروجيو المبجَّل، الذي يَطَأُ، من نجمته بَيْنَ الأرواح الشفافيَّة، بآثارِ أقدامٍ مقدَّسةٍ النجومَ الشاردةَ ويَطَأُ بَيْنَ النوافير الخالصة ومراعي نباتِ الآس العطري المقدسةِ القطعانَ السماويةَ ويحكم بين رعاته المحبوبين. وهؤلاء هم "جبالٌ أُخْرَى، سُهُولٌ أُخْرَى، غاباتٌ وغُدْرانٌ أخرى"(٨٧).

إننا نتلمَّسُ بوضوحٍ في عصر النهضة تأثيرَ هذه المحاولة المبكرة في الأثر الرعوي الكوني لدى فريدريش اسبي F. Spee، الشاعر الرعوي من الحقبة الباروكية الألمانية. وهذا الشاعر كذلك أكثر وضوحاً ورهافةً في تناوله لموتيف السماء الليلية. وهو يكرِّس، في مجموعته الغنائية *Trutznachtigall* (العندليب الشَّكِس)، لهذا الموتيف نشيدين رعويين (رقمَيْ ٣٠ و٣٩). والزمن في كلا النشيدين هو الليل. وفي كليهما تكون القبة الزرقاء هي المرعى، والنجوم هي قطعان النعاج المكسوة بالصوف الذهبي، والقمر هو الراعي. أما النشيد الأول فهو رعوي صِرْفٌ. وفيه يراقب راعيان مألوفان في هذا النوع الأدبي، وهما هالتون ودامون، القبة الزرقاء في نشوة غنائية ويخاطبان نظيرهما الكوني، القمر الراعي، داعين إياه إلى حَمْدِ الخالق من أجل روعة صُنْعِه الكوني. وفي النشيد الثاني، مع ذلك، يتحوَّل جوُّ الأنشودة الرعوية إلى أسًى رثائي ومعاناة مأساوية. وفي حين لا يزال القمر هو الراعي والنجوم هي القطيع، فإن النقطة المقابلة للأثر الرعوي الكوني هي الآن ليلةُ عذاب المسيح في حديقة الـمُعاناة Garden of Gethsemane {التي اعتقل فيها المسيح خارج القدس}(*). ومهما يكن من أمر، فإن المسيح، بطريقة واعية بالنوع الأدبي،

(*) لقد تحولت شخصية المسيح عيسى ابن مريم، عبد الله ورسوله، في التقاليد الأدبية والدينية الغربية عن حقيقة نبوته وأنه روح الله التي تجلت للعذراء طهراً وخلاصاً من وثنية بني إسرائيل. [الناشر].

يُعْطَى هنا الاسم "الرعوي" لدافني وشعار عصا الراعي. إنه الراعي الأسمى، والذي ينظرُ القمرُ الراعي إلى عذابه، باكياً، بحزن متبصِّر وفي النهاية بيأس مأساوي(٨٨).

وهكذا لدينا في كلا النشيدين الرعويين زوجانِ من الأثر الرعوي، منكسرانِ في زاوية انحرافهما أكثر من كونهما منعكسين: أحدهما إسقاط على السماء الليلية والآخر تنويع باروكي في الأسلوب على "نوع" عصر النهضة. ومع ذلك، نحصل، في النشيد الثاني فقط (رقم ٣٩)، على صورة كاملة على ما يدعوه جرهارد هـ. ليمكه G. H. Lemke "عملية تحويل أسلوبي stylization مصعَّدة وعواطف كونية"(٨٩). وفي هذا النشيد، أيضاً، يجمعُ فريدريش اِسبي التقليد الوسيطي المتأخر لـ"حب-المسيح" "Jesus-Minne" إلى بعض أكثر الخصائص النوعية موضوعيةً في عصر النهضة للأثر الرعوي، بمثل ما يجمعه إلى موتيفات الفولكلور الألماني، من مثل *Sternenschäflein* (حملان-النجم)(٩٠). وعلى الجملة، فإن الأثر الرعوي النجمي الثاني لفريدريش اِسبي ليس غريباً، بسبب خصيصته الرثائية، عن المعنى العربي للمكان والحالة النفسية الرعوية الكونية - حتى لو كان اللون الأخضر العميق للمرعى العربي الليلي الكوني يصبح أزرق اللون بصورة صريحة في الأثر الرعوي الألماني(٩١). كذلك فإن منعطف النهاية في هذا النشيد، حيث تتغير كلمة "الرعي" "grazing" إلى "الفصل" "separation" ("فعلاً لا يرعى / ولكن يفصل" Ja nit weidet / sondern scheidet)(٩٢)، يطبع الرباط الرثائي الجامع للكلمة العربية "بَيْنَ" التي تعني الفصل.

إن الدليلَ على الإسقاط الرعوي الكوني في شعر الباروك الإسباني صورةٌ أكثرَ منهُ قصةً، وبالتالي يكون أقرب إلى النهج الشعري العربي، إن لَم يكن إلى الحساسية الشعرية العربية، وهو يوجد (بصورة مختصرة على نحو مساوٍ) حيث يقدِّم لويس دي جونجورا عمله العزلة الأولى باستحضار زمن الربيع في شهره القمري-الشمسي أبريل، عندما يكون الثور Taurus، "الْمُخْتَطِفَ الزائفَ لأوربا ... يَرْعَى النُّجومَ في حُقُولٍ مِنَ الياقُوتِ الأزْرَقِ"(٩٣).

وثَمَّةَ مِثالٌ، مُخْتَلِفٌ في النغمة، مُخْتَلِفٌ في المُعْجَمِ الشعري، ومباشرٌ على نَحْوٍ مزعج في قبضته الرثائية على الحساسية {الشعرية}، وفوق كل شيء قريبٌ بصورة مفروضة من كل من العواطف والرقة التي لرعي النجوم الرثائي العربي، وهو مثالٌ يأتي، منعزلاً مرة أخرى، من مجموعة قصائد والت ويتمان أوراق العشب: وخصوصاً مرثيته لإبراهام لنكولن، "آخرَ مرَّةً عندما كانت زهورُ اللَّيْلَكُ في الفِناءِ مُزْهِرَةً".

ليس ثمة "رعي" فعلي في الصورة الشعرية لتلك المرثية، مع ذلك، ونحن نتعامل فيها، شكليًّا، مع مرثيةٍ أكثر من قصيدةٍ رعوية. ونحن لا نزال نتحقَّقُ كذلك، في مكان ما بين المقطوعة ٨، والتي تتصل على نحو جِدٌ قريبٍ بالحساسية العربية ثابتة-النجم، والمقطوعة ١١، والتي ترجِّع صدى كلٌ من نشيد الإنشاد والأناشيد الرعوية المسائية لفرجيل، من أن الفصلَ بين هذين النوعين ليس سهلاً ولا ضروريًّا، وخصوصاً حيث تكون النجوم هي ما تعنينا(٩٤). ويكفي أن علاقات الشاعر المتنوعة بالسماوات المليئة بالنجوم وبالطبيعة الجوهرية لخسارته توجد، في المقطوعة ٨، منعكسةً باستغراق-كوني تخييلي عظيم، ويكفي أن هذه العلاقات تصبح من ثَمَّ مُتَّحِدَةً وتستحضرُ، بصورةٍ جِدٌ ضروريةٍ، أمثلةً مشابِهةً ذات حساسية عربية-النشأة، هي حينئذٍ رعوية على نحو واضح، لدى الخنساء، حسان بن ثابت، وابن شهيد، وهي في الحقيقة من نمط كُلِّيٍّ مألوفٍ للشعور:

أيها الفلكُ الغَربِيُّ المُبحِرُ عَبْرَ السماءِ،
الآنَ أَعْرِفُ ما لا بُدَّ أنكَ كُنْتَ تَعْنيهِ
مُنْذُ تَمَشَّيْتُ مِنْ شَهْرٍ،
وَأنا أتَمَشَّى فِي صَمْتِ اللَّيلَةِ المُبْهَمَةِ الشَّفافَةِ،
وَأنا أَراكَ تُريدُ أنْ تُفْضِي إِلَيَّ بِشَيءٍ وَأَنْتَ تَميلُ
إِلَيَّ لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ،
وَأَنْتَ تَتَدَلَّى مِنَ السَّماءِ كَمَا لَوْ كُنْتَ إِلَى

جانِبِي، (فِي حِينَ كانتِ النُّجُومُ الأُخْرَى تَنْظرُ)
وَنَحْنُ نَتجَوَّلُ مَعاً عَبْرَ اللَّيْلَةِ الْمَهِيبَةِ، (وَذلكَ لأنَّ
شَيئاً ما أَعْرِفُهُ حَالَ دُونَ نَوْمِي،)
وَاللَّيلَةُ تَتَقَدَّمُ، وَكُنْتُ أَرَى عَلَى حَافَّةِ
الغَرْبِ كَمْ كُنْتَ مَلِيئاً بالوَيْلِ،
وَأنا أَقِفُ عَلَى الأَرْضِ الْمُرْتَفِعَةِ ذاتِ النَّسِيمِ
فِي اللَّيلَةِ الشَّفافَةِ البارِدَةِ باعتدالٍ،
وَكَما أنِّي كُنْتُ أَرعاكَ حَيْثُ مَرَرْتَ وَغِبْتَ فِي
أدنَى سوادِ اللَّيلِ،
وَرُوحِي قَدْ غَرِقَتْ فِي مَتاعِبِها غَيْرَ راضِيَةٍ،
حَيْثُ كُنْتَ أيها الْفَلَكُ الحَزِينُ،
مُغْرِباً، مُتلاشِياً فِي اللَّيلِ، وفُقِدْتَ(٩٥).

وقد طوَّر الإسباني أُنامونو، "النسري-الأسدي" شاعر "المناظر الطبيعية للروح"، استعارةً رعويةً كونية بصورة واضحة، ذات تَعَقُّدٍ شبه-باروكي وهي تقريباً مساوية لاستعارة فريدريش اسبي. ففي قصيدته بعنوان في مقبرة في مكان ما في قشتالة، يختارُ، هو أيضاً، وقتَ الشفق الموجود في النشيد الرعوي العاشر لفرجيل، أكثر الأوقات رعويةً. ولكن أُنامونو شاعر دراما عالية وذو نزعة طبيعية "مفاهيمية": فالصليب فوق المقبرة، حيث يسود التناقض الظاهري المميز لأُنامونو عن "الصمت الخالد { لحديقتك}" (el silencio immortal de tu cercado)، مُشَبَّهٌ بِكَلْبٍ مُخْلِصٍ "يَظَلُّ مِثلَ حارِسٍ لا يَنامُ أبداً"، مراقِباً قطيع الموتى، الذين يَرْعَوْنَ معاً، مثل النعاج، أو بوصفهم حقًّا نعاجاً، مدبَّجين على السماء.

وَمِنْ سَمَاءِ اللَّيلِ، المسيحُ،
السَّيِّدُ الرَّاعِي،

بِعُيُونٍ تَشِعُّ وَميضاً

يُعَدِّدُ مِنْ جَديدٍ قَطيعَ النِّعاجِ!(٩٦)

إن الإسقاط الكوني للاستعارة الرعوية مقلوب في هذه الحالة، أو بالأحرى، يصبح استعارة مقابلة من تحوُّلات من قطيعٍ محظورٍ *rebano acorralado* إلى أخرى، بين السماء والأرض. وهكذا يصبح الصليب، وهو يدخل المجال "الرعوي"، كلب راعٍ، وتأخذ عيون المسيح(*) المراقبة وظيفة الراعي. ولكن النجوم نفسها يجب كذلك أن تُرَى في الإسقاط الآخر - إسقاط القطيع في "الصمت الخالد" الكوني.

لقد كان مُتَوَقَّعاً تَوَقُّعاً كليًّا من نوع أدبي قوي مثل الأثر الرعوي أن يشارك في الاستيعاب الشعري للألفة الْمَرْئِيَّة الْمُكْتَسبَة بصورة جديدة مع الْمَناظر الطبيعية الفعلية للكون. وهذا هو الغرض الشعري لدايان أكرمان الواضح فعلاً في عنوان مجموعتها الشعرية الكواكب: قصيدة رعوية كونية، والتي تَعِدُ بالالتزام بالـ"نوع". ويتحقق هذا الوعد في الحقيقة وإن لَم يتعدَّ موضوعيةَ الرؤية المبثوثة برقة ورهافة فنية في المجموعة. ومع ذلك، فالنتيجة الشعرية تختص بالأنشودة الرعوية، وليس بالمرثية. وفي قصيدة بعنوان الْمرِّيخ نقرأ:

إِذَنْ هَذا هُوَ الْمَكانُ حَيْثُ يَقَعُ الفِرْدَوْسُ،

شَمَالَ جَزيرةِ أَطْلَنْتِسْ تَماماً،

عَلَى الْجانبِ الأبعَدِ مِنْ بَرْسُوم Barsoom:

يابسَةٌ مَخْمَلِيَّةٌ، حَيْثُ البَراكِينُ

تُغَطَّى بِقُبَّةٍ عَلَى نَحْوٍ رَقيقٍ مِثلَ صُحُونِ الفَناجِين(٩٧).

إنَّ شِعراً كهذا لَمْ يَخْتَبِرْ بَعْدُ الْحِسَّ الْمَأْساوِيَّ لِلْكَوْن، كَوْنَهُ كَشَفَ عَنْهُ النِّقابَ دُونَ غَزْوِهِ؛ فَلا يَبْدُو أنَّ فيه مُتَّسعاً لِلْمَرْثِيَة، كَمَا لا يَبْدُو بَعْدُ أنَّ الراعيَ the pastor حاضِر فيه.

(*) انظر التعليق الوارد ص ٣١٨. [الناشر].

هوامش الفصل الرابع

١- ج. د. كارليل J. D. Caryle، **نماذجُ من الشعر العربي: من أقدم أزمانه إلى أفول عصر الْخلافة**، ط٢ (لندن: ت. كاديل، ١٨١٠م)، ص٤. {وكلود لوران C. Lorrain اسم مستعار لكلود جيليه C. Gellee (١٦٠٠-١٦٨٢م)، رسام فرنسي، متخصص برسم المناظر الطبيعية المثالية، ومعروف برهافة تصويره للضوء - المترجم}.

٢- يتكلم السير وليام جونز W. Jones عن معلقة لبيد بوصفها "رعوية خالصة، وإلى أبعد حدٍّ مثل {قصيدة} أليكسيس *Alexis* لفرجيل، وإن كانت أجمل منها بكثير، لأنها أكثر اتفاقاً مع الطبيعة" (**قصائد** [أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٧٧٢م]، ص١٨٤).

٣- كارليل، **نماذج من الشعر العربي**، ص٤.

٤- لا يعني هذا بالضرورة أن كفاءة مصطلح "رعوي" من حيث هو نمط أدبي شائع تظل غير معترف بها اليوم. فكتاب وليام إمبسون W. Empson **بعض صور الأثر الرعوي** (نيويورك: نيو دايركشنْز، ١٩٦٨م) يكفي وحده لإثبات خطأ هذا النفي التصنيفي.

٥- من كتاب **فن الهوى** لأوفيد (1.13.40) وهو كذلك من ترجمة مارلو نفسه (أوفيد، **فن الهوى** [فيلادلفيا، ١٩٠٢م]، ص١٣٤-٣٥). ويضمِّن مارلو تحويره لبيت أوفيد بعبارة أقل درامية في **دكتور فاوست**، 5.2.

٦- انظر أدناه، في هامش رقم ٤٣.

٧- ضَمَّنَ فراي لويس دي ليون F. L. de León الإيبودة ٢ لهوراس مرتين، إحداهما عبر الترجمة المباشرة ("طوبى لمن ينأى بنفسه عن النِّزاعات، / مثل أولئك الغابرين، / فلا يكلِّف نفسه بفلاحة مزارعه") ("Dichoso el que de pleitos alejado, / cual los del tiempo antiguo, / labra sus heredades no obligado") ومرة أخرى في [قصيدته] الأكثر حرية في انجذابها إلى الأصل، والأكثر تأثيراً على نحو يؤبه له، وهي بعنوان **أغنية حياة العزلة** Cancion de la vida solitaria: {ترجمة عربية للمؤلف}.

كم هي مريحة!
حياةُ مَنْ يهربُ من ضجَّة الدنيا
ويَمُرُّ في سبيل مُخْتَفٍ
مَرَّ فيه الْحُكماءُ الأقلاَّءُ
ممَّنْ احتواهم العالَمُ:
!...

وفي هذه القصيدة، أيضاً، لا تزال ذكرى ما "حول الحكيم المسلم، القائم على مرمر مجزّع"، "del sabio Moro, en jaspes sustentado." ذكرى حيَّة. انظر فراي لويس دي ليون، **الأشعار الكاملة**، تحرير جيوليرمو سيريس (مدريد: كلاسيكوس تاوروس، ١٩٩٠م)، ص٣١٦ و٥٣ على التوالي. انظر كذلك

جيلبرت هايت G. Highet، **التقليد الكلاسيكي: التأثيرات اليونانية والرومانية في الأدب الغربي** (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٠م)، ص٢٤٥. {والإيبودة شكل من أشكال القصيدة الغنائية، لدى شاعر مثل هوراس، يتبع فيه بيتٌ قصير بيتاً أطول – المترجم}.

٨ـ يوهان هوزينجه J. Huizinga، **الرجال والأفكار** (نيويورك: هاربر تورشبوكس، ١٩٧٠م)، ص٨٤، ٨٥. انظر كذلك إمبسون، **بعض صور الأثر الرعوي**.

٩ـ يقع وردزورث، في تأملاته الرعوية الخاصة، على فكرة اللا وعي بالسعادة الرعوية:

وهكذا نَحْنُ نُحِبُّ، غَيْرَ عارفينَ بأننا نُحِب،

ونَشْعُرُ، غَيْرَ عارفينَ مِنْ أينَ تأتي مَشاعِرُنا،

وذلك فقط لكي ينبه إلى خارجية منظوره الخاص:

هذا، واحَسْرَتا!

لَمْ يَكُنْ سِوَى حُلُمٍ؛ فالأزمانُ قَدْ بَعْثَرَتْ كُلَّ

تلكَ النِّعَمَ الأَخَفَّ.

ولهذا فإن السعادة الرعوية البدائية حالة وجودية. ولا يدركها أو يفهمها إلا الشاعر بوصفه مشاهداً، أو حتى بوصفه شاهداً على ماضيه الخاص وقد استعاده تذكُّراً. ولهذا لَمْ يَعُد الشاعر راعياً. لقد فَقَدَ حَقًّا سعادتَه وبراءته: إنه يعرف أنه منعكس على ذاته ـ ونَزُوعٌ إلى الحزن. انظر المقدمة *The Prelude*، الكتاب ٨، الأبيات ١٧٠–١٧١ و٢٠٣–٢٠٥.

١٠ـ هومر، **الأوديسة**، 4.561-68.

١١ـ بانوفسكي E. Panofsky، **المعنى في الفنون المرئية**، ص٣٠٠. إن "اكْتِشَافَ الْمَسَاءِ"، بطبيعة الحال، هو إعادةُ صياغةٍ لعبارة أوسكار وايلد "فساد الكذب" "The Decay of Lying" (١٨٨٩م): "في الوقت الحاضرِ يرَى الناسُ الضبابَ، ولكنْ ليسَ لأنهُ ضَبابٌ، وَلكنْ لأنَّ الشعراءَ والرسامينَ قد عَلَّمُوهُمْ أسْرارَ فِتْنَةِ تأثيراتٍ كَهَذهِ". لقد كانَ فرجيل بطريقةٍ بارزةٍ شاعراً مِنْ هذا القبيل. ويلحظ بارتليت جياماتي A. Bartlett Giamatti في {قصيدة} أوفيد فاستي *Fasti* {التي تصف الاحتفالات الرومانية وأصولها الأسطورية} مقياساً للحزن نفسه [وذلك] بالتخلِّي عَمَّا كانَ حديقةً/جَنَّةً مِثاليَّةً. "أنْ تَخْسَرَ جَنَّةً فهذا رَمْزٌ خارجيٌّ صَحيحٌ لِعَدَمِ تَكَيُّفِ الإنسانِ الداخلي وَعَدَمِ راحَتِهِ. (**الفردوس الأرضي والملحمة في عصر النهضة** [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٦م]، ص٤٢). {ولوشوس كونْجتِيُوس سينسيناتوس Lucius Quinctius Cincinnatus ٥١٩؟–٤٣٨ ق.م. الجنرال الروماني ورجل الدولة الذي يُنْظَرُ إليه بوصفه مثالاً للفضيلة البسيطة؛ وديكتاتور روما خلال أزمتين (٤٥٨؛ ٤٣٩)، اعتكف في مزرعته عقب كلٍّ منهما – المترجم}.

١٢-ألكسندر هايدل A. Heidel، **ملحمة جلجامش ونظائرها {في} العهد القديم** (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٥م)، ص٦٨.

١٣-لا يزال هذا المفهوم العتيق حيًّا في **إشعيا** ١١: ٦-٩. انظر كذلك و. روبرتسن سميث W. R. Smith، **دين الساميين** (نيويورك: مريديان بوكس، ١٩٥٧م)، ص٣٠٧. وينبغي أن نلحظ كذلك أن كلاًّ من "سيد الحيوانات" الشاماني والسيد الراعي يخرج من خلفية جنة عدن. {والشاماني نسبة إلى "الشامانية shamanism وهي دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوربا، يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان. أما كتاب سميث فقد ترجم إلى العربية؛ انظر عبد الوهاب علوب، مترجم، ومحمد خليفة حسن، مراجع ومقدِّم، **مُحاضرات في ديانة الساميين** [القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م]، انظر هنا ص٣٢٧ – المترجم}.

١٤-**نشيد الإنشاد** ٤: ١٢.

١٥-جيامتي، **الفردوس الأرضي**، ص١٣-١٤ (انظر كذلك الهامش رقم ١١ السابق)؛ وهايت، **التقليد الكلاسيكي**، ص١٦٣-١٦٥. {وقد كتب لونجيوس دافني وكلوي حوالي ١٠٠ أو ٢٠٠ بعد الميلاد، وعدّها النقاد تحفة مهمة، أرهصت بالرواية – المترجم}.

١٦-يلحظ جيامتي، "في الحقيقة، لن يكون أمراً غير عادل أن نقول إن الشعراء المسيحيين نهبوا الفردوس كي يزينوا الفردوس الأرضي" (**الفردوس الأرضي**، ص١٥). أو، كما يمكن أن تضيف جين سيزنيك Jean Seznec، خلال القصة الأليجورية، "ليست كل الميثولوجيا أكثر من - أو تتظاهر بأنها ليست أكثر - من نظام أفكار مقنَّع، فلسفة سرية". وهذا يعطي القصة الأليجورية بعداً جدليًّا غير محدود (جين سيزنيك، **بقاء الآلهة الوثنية: التقليد الميثولوجي ومكانته في المذهب الإنساني وفن العصور الوسطى**، ترجمة باربارا ف. سيشن [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٢م]، ص٣٢١).

١٧-ترجمة قصيدة كلوديان عن العرس والتي استخدمها جيامتي هي من طبعة مكتبة لوب الكلاسيكية. انظر مناقشته في كتابه **الفردوس الأرضي**، ص٥٠ وما بعدها.

١٨-جيامتي، **الفردوس الأرضي**، ص٥٣.

١٩-السابق، ص٦١.

٢٠-"Je fui liez e bauz joianz; / Et sachiez que je cuidai ester / Por voir en parevis terestre" (جوميه دي لوري وجان دي ميونغ، **رواية الوردة** [باريس: مكتبة فيرمين-ديدو وشركاه، ١٩٢٠م]، مج٢، ص٣٣، الأبيات ٤٣٦-٤٣٦؛ الترجمة في جيامتي، **الفردوس الأرضي**، ص٦٢). {و**رواية الوردة** هي قصة حب شعرية فرنسية، من نمط القصة الأليجورية، كتب الجزء الأول منها، في ٤٠٥٨ بيتاً، جيوم دي لوري Guillaume de Lorris في الفترة ١٢٣٠-١٢٤٠م تقريباً، وتشمل "فنُّ الحُبّ" على مثال أوفيد. وكتب جان دي ميونغ Jean de Meung الجزء الثاني، في حوالي ١٨ ألف بيت في الفترة

١٢٧٥–١٢٨٠م، وفيه يحمل على حُبِّ القصور (البلاطي) بلغة فلسفية ويسخر من مجتمع زمنه. وفي **رواية الوردة** يكون العمل مكتوباً برمته من وجهة نظر الرجل، وتكون المرأة هي الوردة. وتتخذ الشخصيات أسماء رمزية مثل "اللطف" و"النظرات الحلوة". في الجزء الأول يجد الشاعر الوردة ويرغب في اقتطافها فيقع ضحية لإله الحب الذي يعلمه قواعد الحب الرفيع، ورغم جهوده يفشل في الحصول عليها ويقنعه العقل بالعدول عن مواصلة طلبها. هذا ما حدث في الجزء الاول. ولكن الجزء الثاني يستطرد على نحو فكري قروسطي، ويتوجه إلى عامة الجمهور من وجهة نظر برجوازية. ولكن كما تدخلت "الشفقة" وڤينوس لتسمح للشاعر في الجزء الأول بقبلة بين الشاعر والوردة تتدخل الطبيعة في الجزء الثاني وتَصُدُّ شعلةُ ڤينوس هَجْمَةَ "الخطر" و"العار" و"الرهبة" فيظفر العاشق بالوردة. (انظر جلين بير Gillian Beer، **الرومانس، موسوعة المُصْطلح النقدي**، مج٣، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، [وفي المجلد نفسه ثلاثة كتب عن مصطلحات: **الواقعية، والدرامه والدرامي، والحُبكة**، [بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م]، ص١٨١–٢١٤). و(انظر كذلك ماريا روزا مونيكال، **الدور العربي في التاريخ الأدبي للقرون الوسطى (تراث منسي)**، ترجمة صالح بن معيض الغامدي، [الرياض: جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، ١٩٩٩م]، ص٢٤٧–٢٤٨)، حيث يورد المؤلف تعريفاً وافياً **برواية الوردة**، أفدنا منه هنا كذلك. ومن المهم ان نورد هنا تعليقاً لنورثروب فراي N. Fry، في سياق تناوله لـ"التنوع الثاني: الحديقة" في الكتاب المقدس (التوراة هنا). يذكر فراي في سياق الإعلاء (أو التسامي) الذي يتميز به الحب البلاطي وانتصار المحب فيه على الموت، عبر استمرار المحب في حب محبوبته بعد موتها، أن هناك كذلك شعر حب كثيراً ذا سمة غير إعلائية بصورة نسبية، ويعطي مثالاً هنا من **رواية الوردة The Romaunt of the Rose**. فهي تنتهي باغتصاب امرأة على أحد الأبراج بصورة واضحة في نغمتها العامة إلى درجة أن مترجماً فيكتوريًّا طمس ما تقوله القصيدة من أجل استنتاج مخفَّف. وفي الحقيقة يمكن أن يقال إن الشعراء القروسطيين الذين أصروا على إضافة إيروس (إله العشق) إلى تقليد ثقافي قد كان يفضِّل ألا يكون فيه هذا الإله: فهم اعتمدوا على ڤرجيل وأوفيد، وعلى أفلاطون بعد أن تَمَّ اكتشاف محاورات الحب لديه على يد فيشنتو Ficinto وآخرين في القرن الخامس عشر. (انظر نورثروب فراي، **كلمات ذات نفوذ: كونه دراسة ثانية لـ"الكتاب المقدس والأدب"**، [سان دييجو، ونيويورك، ولندن: هارفست، وهاركورت براس جوفانيفيتش، ناشرون، ١٩٩٠م)، ص٢٠٧]) المترجم}.

٢١ـ وهكذا يقول القديس خوان دي لا كروث {سانت جون الصليبي} Saint John of the Cross {الشاعر الصوفي الرئيس في الأدب الأسباني في القرن السادس عشر، حيث كان التعبير الغنائي عن الصوفية يمثل جانباً مهمّاً من الأدب الإسباني حينئذٍ} : لا أدري أين دخلتُ / لكن حين رأيتني هناك / دون أن أدري ما مكاني / أدركتُ عظائم الأمور / لكنني لن أبوح بمشاعري / فقد غدوتُ لا أدري "Yo no supe donde entraba, / pero, cuando allí me vi, / sin saber donde me estaba, / grandes cosas en-

tendí; no diré lo que sentí / que me quedé no sabiendo . انظر **حياة وأعمال القديس خوان دي لاكروث، سيرة ذاتية غير منشورة للقديس**، أعدها كريسوجونو دي خيسوس ،Crisógono de Jesús، ط٣، تحرير لويتشينو س س. سكرامنتو وماتياس دل نينو اليسوع (مدريد: مكتبة أوتوريس كريستانوس، ١٩٥٥م)، ص١٣١١.

٢٢- ويلفت سي. س. لويس C. S. Lewis الانتباه إلى ان مثال الحب البلاطي، داخل تَمَيُّز مثل هذا، يجب، أيضاً، أن يكون "غير حقيقي" (**أمْثُولة الحب: دراسة في التقليد الوسيط** [نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧١م]، ص١٥١-١٥٣).

٢٣- العنوان الكامل هو **جنة موصدة في وجوه الكثرة، وحدائق مُفتّحة في وجوه القلّة** وقد نشر مع {كتاب} **حطام أدونيس** Los fragmentos del Adonís (١٦٥٢م) في **أعمال دُونْ بدرو سوتو دي روخاس** Obras de Don Pedro Soto de Rojas، تحرير انطونيو جاليجو موريل (مدريد، ١٩٥٠م)، ص٣٨٥-٤٢٨. هناك كذلك مقالة جميلة بقلم جارثيا لوركا عن طبيعة شعر غرناطة الذي يستمد مغزاه من بدرو سوتو دي روخاس وعنوانه الموحي (فيدريكو جارثيا لوركا، **الأعمال الكاملة** [مدريد: أجويلار، ١٩٥٤م]، ص٣-٧).

٢٤- **قصائد ميشيل درايتون** (لندن: روتلدج وكيجان بول، ١٩٥٣م)، مج١، ص٢٠٦، الأبيات ١٠١-١٠٤.

٢٥- إن التطور العظيم للموضوعة المتصلة باكتشاف العالم الجديد هو فحسب بداية لتحقيق نتائج أدبية.

٢٦- ميجيل دي سرفانتس سافيدرا، **الشريف الألمعي دُونْ كيخوته دي لا منتشا** El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha، كلاسيكوس كاستيلانوس، ط٨ (مدريد: إيسباسا-كالبا، ١٩٦٤م)، ج١، الفصول ١١-١٤.

٢٧- فرجيل، **أناشيد رعوية**، تحرير روبرت كولمان (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧٧م)، ص٦٩ (النشيد 10.35).

٢٨- يطوِّر إروين بانوفسكي، في مقالته "كذلك انا في أركاديا *Et in Arcadia Ego*: بوسان والتقليد الرثائي"، موضوعة الخطأ العَمْدي تقريباً في تفسير الإبيجرامة الرثائية المفضلة (**المعنى في الفنون المرئية**، ص٢٩٥-٣٢٠). ويحدوني الإغراء إلى اقتراح ان سوء التأويل المستمر لشعار كذلك انا في اركاديا يمكن ان يكون قد حدث تحت تأثير العبارة الفرجيلية "ليتني كنتُ واحداً منكم" *utinam ex vobis unus vestrique fuissem* (النشيد الرعوي 10.35)، والتي كانت تتطلب تحقق الرغبة الرعوية. ومن الطريف كذلك أن نلحظ ان التناول طبق الأصل تقريباً للشعار "الحقيقي" أنا أكون في أركاديا يوجد في لوحة المُنَمْنَات الفارسية. انظر، على سبيل المثال، صورة المجنون على قبر ليلى في مخطوطة مكتوبة للإسكندر، سلطان شيراز (١٤١٠م) (ديفيد تالبوت رايس D. T. Rice، **الفن الإسلامي** [لندن: ثاميس وهدسون، ١٩٦٥م]، ص٢١٦).

٢٩ـ مما له دلالة أن سرفانتس ينبغي أن يتكلم عن المتاهة وعلى نحو دقيق في الاستطراد الرعوي لكيشوت (ج١، الفصل ١١، ص٢٥٣-٢٥٤).

٣٠ـ تتمثل المتاهة labyrinth في هومر بوصفها أرضية للرقص. ويمكن أن يكون هذا أول تمثيل أدبي موثق لمتاهة رمزية. ومن هذه الرقصة على طول طريق المتاهة يمكن أن تكون الكاتدرائيات القوطية قد طوّرت ما يسمّى طُرُق القدس *chemins de Jerusalem*. وهكذا يمتزج الرمز والتزيينية مع تأثيرية مساوية في التصميم المتمعّج المكسوّ بالآجر على أرضية كاتدرائية تشارتْرْهْ Charters {أو "شاهرت" عاصمة منطقة Eure-et-Loir في شمال وسط فرنسا، مشهورة بكاتدرائيتها التي تعد تحفة في الفن المعماري القوطي}، وقد وجدت متاهات مشابهة من قبل في صَحْنَيْ كاتدرائيتَيْ ريْمِز Reims {مدينة في شمال فرنسا على نهر فيسل Vesele} واميان Amiens {مدينة في شمال فرنسا على نهر السوم Somme، وتتميز، مع ريْمز، بانهما يمثلان أفضل الأمثلة الفائقة للاسلوب القوطي العالي في كاتدرائيتَيْهما اللتين بُنيَتا خلال القرنين ١٣ و١٤}. ويتشكّل مركز المتاهة بالوردة الصوفية. وتقدُّم الروح عبر المتاهة إلى الوردة هو بالتالي كذلك حَجٌّ رمزي مثير للذكريات والعواطف إلى الأرض المقدسة. وطبقاً لهانس يانتسن H. Jantzen، مع ذلك، نحن لا نعرف بأي درجة من اليقين ما إذا كانت هذه المتاهات تمتلك حقًّا أيَّ مغزى ديني، "كما يُظَنُّ أحياناً". انظر **الأسلوب القوطي العالي: الكاتدرائيات الكلاسيكية في تشارترز، ريمز، أميان**، ترجمة جيمس بالمز J. Palmes (نيويورك: بانثون بوكس، ١٩٦٢م)، ص٨٣-٨٥. من بين أولئك الذين "يفترضون" معنى رمزيّاً ـ ذا صلة طقوسية / دينية ـ بالنسبة إلى هذه المتاهات وعلاقتها بالأحداث الهومرية ديتر هانيبو D. Hennebo، الذي يعتمد على أ. جريسباخ. انظر ديتر هانيبو، **حدائق العصور الوسطى** (هامبورج: دار نشر بروشيك، ١٩٦٢م)، ص١٠٥. وأظن أن أحدث تناول لهذه المسائل الخاصة بالمتاهة وأشمله هو عمل بينيلوب ريد دووب P. R. Doob فكرة المتاهة من العصر القديم الكلاسيكي إلى العصور الوسطى (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٠م)، انظر خصوصاً الفصلين الثاني والخامس.

٣١ـ أبو الفرج الأصبهاني، **كتاب الأغاني**، تحقيق إبراهيم الأبياري (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩م)، مج٢، ص٤٢٩ (ومن الآن فصاعداً يشار إليه على هذا النحو **الأغاني** [دار الشعب])؛ ومجنون ليلى، **ديوانه** (ط. القاهرة)، ص٢٣٨. ومن أجل مناقشة عن "الشخصية" وقصة المجنون كما هي في **الأغاني**، انظر ميكيل وكمب Miquel and Kemp، **المجنون وليلى**، وخصوصاً ص٢١٣-٢٥٦.

٣٢ـ الأصبهاني، **الأغاني** (دار الشعب)، مج٢، ص٤٣٠.

٣٣ـ المجنون، **ديوانه** (ط أنقرة)، ص٤٥؛ والمجنون، **ديوانه** (ط القاهرة)، ص١٦٤.

٣٤ـ من أجل إعطاء هذه الصورة الخاصة حقها الكامل، يجب الا نغفل عن حقيقة أن إشارة شاعر أموي على نحو خاص إلى محبوبته بوصفها ساكنة على جبل عالٍ، غير ممكن تسلقه يستثير أولاً وقبل كل شيء الصورة "الرعوية" للمحبوبة بوصفها ظبيةً جبليةً.

٣٥ـ ابن الدمينة، **ديوانه**، ص٩٧-٩٨.

٣٦ـ السابق، ص١٧٢.

٣٧ـ المجنون، **ديوانه** (ط أنقرة)، ص٦٤. وفي طبعة القاهرة بتحقيق فرّاج (ص٨٥-٨٧) يرد هذا الموتيف برواية مختلفة اختلافاً طفيفاً، بعيداً عن كونها ممتدة من خلال تكرار لتنويعاتها بوصفها عنقودين: موضوعيًّا topical وأسلوبيًّا. وثمة رواية ثالثة في شكل قصيدة "أخرى" ـ بالنظر إلى ترتيب الموتيفات فيها ـ في **الأغاني** (دار الشعب)، مج٩، ص٣٤٠٣، حيث يشكل هذا الموتيف اكتمال القصة أكثر من مطلعها. ومع ذلك، فهي ليست منسوبة هناك إلى المجنون بل إلى "أعرابي" { "رواه [الخبر] إسحاق عنه ولم يذكر اسمه والناس يغلطون فينسبونه إلى كثير ويظنونه من قصيدته التي أولها:

خليليَّ هـذا رسـمُ عـزَّة فاعقـلا ... قلوصيكما ثمَّ ابكيا حيثُ حَلَّت

وهذا خطأ." [انظر **الأغاني**، ط٢، تحقيق سمير جابر (بيروت: دار الفكر، د. ت) ج٩، ص٣٢١] المترجم}. ويقال: إنها كانت موضع تفضيل من قبل الخليفة الواثق (ص٣٤٠٢). وأشكر الأستاذ عز الدين إسماعيل لمساعدته إياي على توضيح هذه الأبيات.

٣٨ـ ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٣٣٣. إن السمة الغنائية التي أدركها ابن خفاجة في أبيات المجنون هي بالتالي شيء تدين به قصيدة المجنون إلى الرهافة الموضوعية والأسلوبية في صياغة الشعراء الأقدمين، من مثل "النديم" متمم بن نويرة اليربوعي (**المفضليات** [ليال]، ص٥٤١-٥٤٢، القصيدة ٦٧):

فَـمـا وَجْـدُ أظآر، ثلاث، رَوائِم ... أصَبْنَ مَجَرًّا مِنْ حُوارٍ وَمَصْرَعا

يُذَكِّـرْنَ ذا البَثَّ الحَـزِينَ بِبَثِّـه ... إذا حَنَّت الأُولَى سَجَعْنَ لَها مَعا

إذا شـارِفٌ مِنْهُنَّ قـامَتْ فَرَجَّعَتْ ... حنيناً فَأبْكَى شَجْوُها البَرْكَ أجْمَعا

بِأوْجَـدَ مِنِّي يَوْمَ قـامَ بِمالِكٍ ... مُنادٍ بَصيرٌ بالفِراقِ فَأسْمَعا

في قصيدة متمم بن نويرة، بدلاً من "أعرابية" والتي تعني بالإضافة إلى "فتاة بدوية" "ناقة نشأت بالبادية"، نجد ثلاث "أظآر" وهي نوق يعطفن على حُوارٍ واحد. وهكذا، أيضاً، تقارن الخنساء، وهي شاعرة لا تزال توصف بأنها شاعرة جاهلية على الرغم من تأهلها بوصفها مخضرمة، بين أساها على فقد أخيها صخر وحزن ناقة "عجول"، تنوح على فقد وليدها، وحيرتها تجاه "البَوّ" وهو الحوار، وقيل جلد يحشى تبناً أو ثماماً لتعطف عليه الناقة إذا مات ولدها ثم يقرب إلى أم الفصيل لترأمه فتدرُّ عليه. (تماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمر الخنساء، **ديوانها**، رواية الشيباني، تحقيق أنور أبو سويلم [عمّان: دار عمّار، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٨م]، ص٣٨١-٣٨٥ [الأبيات ١١-١٤)]. وتؤسس مثل هذه السوابق "الكلاسيكية"، في المقام الأول، جذور هذا الموتيف الرثائية الثابتة، وحتى الشبيهة بالترنيمة الجنائزية **dirge**، وهذا ما يشرح تشابه النغمة بين "أعرابية" المجنون الرعوية والدلالة الرثائية المتجذّرة في كلٍّ من "الأظآر" الثلاث و"العَجُول". وهكذا يمكن لقصيدة المجنون أن تنبني بسهولة على نوق متقمِّصة عاطفية {للمشاعر

الإنسانية لدى} الشعراء الأقدمين، وإن تكن الآن محوَّلة إلى عذراء بدوية ومنقولة إلى سياق نسيبي-غزلي. أما بالنسبة إلى ابن خفاجة فهو مفسِّر حقيقي لتقليد كلي: إنه يسمح لنا بان نرى بوضوح أنه في الحقبة الجاهلية المتأخرة وفي جيل "الندمان"، كان الشعراء قد تكلموا عن أرواحهم من خلال رمز الناقة. ويمكن كذلك أن نجد الموتيف نفسه، سواء بصورته الموضوعية topical وفي صياغته المخصوصة من خلال التضمين الممتد {التشبيه المستدير} لدى شاعر مخضرم من قبيلة هذيل، ساعدة بن جُؤَيَّة، حيث نقابل، بدلاً من الناقة اليائسة، غزالة، "أُمّ خِشْفٍ" (مُغْزِل) (**ديوان الهذليين** [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م] [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب، ١٩٤٥-١٩٥٠م]، مج٢، ص ٢١١-٢١٤، الأبيات ٥-١٤). وبهذه الصورة يدخل الموتيف إلى ذخيرة الموتيفات الأموية عبر الشاعر عبد الله بن الدمينة (**ديوانه**، ص٥١). وعودةً إلى الناقة، فإن الموتيف بصياغته المخصوصة يظهر في أبسط أشكاله -وربما كان أقدمها- في معلقة عمرو بن كلثوم، البيت ١٥ (الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٨٤). وبخصوص كمال السيميوطيقا الرثائية لـ"الأظآر الثلاث" لدى متمم بن نويرة والصلة الرمزية القوية بينها وبين موتيف الأثافي، في الأطلال، انظر دراستي، "نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع في النسيب"، في س. ستيتكيفيتش، محرِّرة، **توجهات جديدة**، ص٨٩-١٠٥.

٣٩- جولدتسيهر، "ملاحظات حول الشعر العبري الجديد"، **الدورية اليهودية ربع السنوية** ١٤ (١٩٠٢م): ص ٧٣٤-٧٣٦.

٤٠- لا يضيف جوستاف إي. فون جرونباوم، على الرغم من تقديره لجمال هذا الموتيف وتكرار حدوثه، شيئاً إلى إشارات جولدتسيهر النصية سوى قائمة معتبرة من الأمثلة. وتعدّ هذه الإضافة كافية في حَدِّ ذاتها مادام انبهار الباحث الشخصي بالموتيف هو الشيء المقصود. ومع ذلك، فإن ملحوظة مثل قوله "ورد هذا الموتيف على ما يبدو في المعالجة الشخصية نسبيًّا وورد إلينا من العصر الجاهلي {الوثني} والعصر الإسلامي في بعض المواضع ذات الجمال الملحوظ" تفشل في أن تأخذنا فيما وراء مرحلة الاهتمام بوضع قوائم لموتيفات مُصَنَّفَة (**النقد وفن الشعر: دراسات عن تاريخ الأدب العربي** [فيسبادن: أوتو هاراسوفيتز، ١٩٥٥م]، ص٣١).

٤١- لطفي عبد البديع، **عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م)، ص١١٣-١١٤.

٤٢- نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث** (عمَّان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م)، ص٣٨. {وقد وردت ملحوظة عبد الرحمن في الفقرة الخامسة من الباب الأول (الصورة الجاهلية في إطار الموضوع)، والفقرة بعنوان "الصورة والإنسان النازع"، وقد وضع المؤلف علامة هامش (*) في نهاية هذا العنوان وذكر في الهامش الملحوظة التي أوردها صاحب صبا نَجْد، ويكشف هذا الوضع الأصلي لِملحوظة عبد الرحمن قيمة ملحوظة ستيتكيفيتش بصورة أكبر. ومن الجدير بالذكر هنا

أيضاً أن الدراسات العربية المعاصرة عن النجوم والكواكب في الشعر العربي القديم والحديث على السواء اقتصرت على إشارات مثل إشارات عبد البديع وعبد الرحمن وكتاب ليحيى عبد الأمير شامي عن **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، [بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢م]، وقد وقف عند حَدّ جمع مادة في الموضوع واهتم بالجانب "الفلكي" للموضوع على حساب الجانب الإبداعي والنقدي الأدبي. وقد انجزت إحدى طالباتي مؤخراً رسالة ماجستير في هذا الموضوع، مشيرة إلى معظم الدراسات السابقة المهمة في الموضوع ومنها الفصل الراهن الذي قرأته. انظر أمينة عبد الرحمن المسهر، **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٠٠-١٩٥٠م)** [الرياض: كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٠م]-المترجم}.

٤٣-النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٩.

٤٤-عن مرثية مهلهل بن ربيعة، انظر شيخو، **شعراء النصرانية**، مج١ (الجاهلي)، ص١٦٣-١٦٤.

٤٥-الخنساء، **ديوانها**، ص٢٩٠، البيتان ٢-٣.

٤٦-السابق، ص٣٨٨.

٤٧-السابق، في البيت ٢٢، اخترت الرواية التي يكون فيها "ابن نهيك" المفعول به المباشر للفعل "نَعَى" و"أخو ثقة" هو الفاعل للفعل "نَعَى".

٤٨-أبو تمام، **ديوانه**، مج٣، ص١٦٠-١٦١. {وقد ورد البيت في **شرح الصولي لديوان أبي تمام**، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨م، ج٢، ص٣٩١، هامش ٤، تعليقاً على بيت لأبي تمام، سوف يرد ضمن غيره في الهامش ٦٤ أدناه. وقد ذكر في شرح الصولي قوله: "وهذا مثل قول عدي". ولم أجده في **ديوان عدي بن زيد العبادي**، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد [بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، ١٩٦٥م]. وثمة بيت آخر لأم الهيثم بنت الأسود النخعية (وهي التي أحرقت جيفة قاتل علي بن أبي طالب في بعض الأقوال). وقد قيل لها: ما حالك؟ فقالت:

تَجَافَى مَضْجَعي وَنَبا رُقادي ... وَلَيْلي مَا يَقِرُّ مِنَ السُّهادِ

أُراقِبُ في السَّماءِ بَنات نعْشٍ ... وَلَوْ أَسْطِيعُ كُنْتُ لَهُنَّ حادي

ذكره الأصبهاني في **محاضرات الأدباء**، وكنا قد اقتبسنا البيت الأخير نقلاً عن شامي، **النجوم في الشعر العربي القديم**، ص٢٢٥، في **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نُموذجاً**، ط [الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨م]، ص٧٧. ومن الطريف هنا أن نلحظ أن القائل امرأة، تتمنّى أن تنضم لموكب بنات نعش بله أن تكون "حادياً" لهن، وقد عرفنا مشاركتها المحتملة في حرق جيفة قاتل علي. وقد أورد لها الأصفهاني في **مقاتل الطالبين** (ص٢٢) قصيدة نونية، ترثي فيها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب - المترجم}.

٤٩ـ حسان بن ثابت، **ديوانه**، (القاهرة، ١٩٢٩م)، ص١٨. وقد اخترت قراءة "تصوَّب" (البيت الأول) و"تغيَّب" (البيت الثاني) طبقاً لطبعة ديوان الشاعر بتحقيق وليد عرفات (بيروت: دار صادر، ١٩٧٤م)، مج١، ص١١٦.

٥٠ـ البحتري، **الحماسة**، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م)، ص٣٥، القصيدة ١٥٠.

٥١ـ عنترة بن شداد، **ديوانه** (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، ص٢٩.

٥٢ـ يرد موتيف "بنات نعش" في كل حقب الشعر العربي الكلاسيكي. وتقع النجوم المسمَّاة بهذا الاسم في المجموعات النجمية لكل من الدب الأكبر والدب الأصغر. والمجموعة الأخيرة تتجه مع "بنات نعش" بصورة دقيقة نحو النجم القطبي، وفي هذا التصور المرئي تستخدم، على سبيل المثال، في شعر وضَّاح اليمن (ت ٩٣هـ/ ٧١٢م) (أبو تمام، **الحماسة** [المرزوقي]، مج٢، ص٢٤٤، القصيدة ٢١٢). {المقصود هنا أن "بنات نَعْش" من الكواكب الشامية في مقابل الكواكب اليمانية، مثل سهيل. وقد ذكره في الموضع نفسه وضَّاح على سبيل التقابل بين ذهابه، أو ذهاب خيله، نحو الشمال/الشام قاصدين الغزو، ويطلب من محبوبته أن تطوف به إذا أمَّت ركائبه سهيلاً؛ يعني في العودة من الغزو. انظر **ديوان وضاح اليمن، وبذيله كتاب "مأساة الشاعر وضاح"** تأليف محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات، جمعه وقدَّم له وشرحه محمد خير البقاعي (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م)، ص٧٨ – المترجم}. وعلى نحو مختلف، كما لدى المتنبي (**ديوانه**، مج١، ص٢٠٨)، تُرَى بناتُ نعش ـ على نحو أكثر وضوحاً مما في البيت الأول لبشر بن أبي خازم ـ بوصفها "ظعائن" "خَرائِدَ سافِراتٍ فِي حِدادِ". وكما هو موضَّح في عمل الرازي الصوفي كتاب **صور الكواكب الثمانية والأربعين** (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص٢٧–٤٠، في مجموعة الدب الأكبر يكوِّن "نعش" الجزء الأساسي من الجسم "trunk" or "wagon" وتكوِّن "البنات" النجوم الثلاثة مستطيلاً على ذنبه. ومرة أخرى في صورة الدب الأصغر يكون "النعش" هو "الجسم" (أربعة نجوم)، و"البنات" هي النجوم الثلاثة في المقدمة والتي تسمَّى "سرير بنات نعش"؛ قارن بالـ *hoptóringa* الإيرانية، "السبعة المتوَّجة").

وبصورة جوهرية تلخص المعلومات نفسها في كتاب بول كونتسش P. Kunizsh، **أبحاث في ثقافة العرب عن أسماء النجوم** (فيسبادن: أوتو هاراسوفيتس، ١٩٦١م)، ص٤٨. والملحوظة الإضافية الوحيدة التي تلفت انتباهنا لديه والتي يقدمها بصورة جدُّ عابرة هي إشارته إلى ملحوظة فريتز هومل F. Hommel (**مجلة الرابطة الألمانية وبلاد المشرق** ٤٥ [١٨٩١م]: ص ٥٩٤ وما بعدها عن أن "مفهوم النعش (Sarg) ربما كان فيما بعد اشتقاقاً شعبيًا. وتعد إشارة روبرت براون R. Brown مهمة بجدارة على الرغم من أنها تبدو غير مباشرة تماماً، وهي في كتابه **التأثير السامي في المِيثولوجيا الهلينية** (كليفتون، ن. ج.: ناشرو كتاب المرجع، ١٩٦٦م)، ص٦٣، {أي إشارته} إلى كتاب باخوفن Bachofen، **الدب في أديان العصر القديم** (١٨٦٣م)، والتي يؤسس عليها توصيفه شعيرة الدب في اليونان القديمة بوصفها شعيرة أنثوية:

"فالجانب الأمومي، ومن ثم الحادب والرقيق، للدب، والذي هو دائماً في اليونانية أنثوي، ... هي الفكرة الرائدة في التناول الميثولوجي-الديني للحيوان." ويؤكد براون أن دُبًّا مثل هذا (ص٦٣)، هو بالتالي الدب الراعية *Ursa Matronalis*، "متصلاً بشعيرة الإلاهة الأم العظيمة اللا-آرية في غربي آسيا". وهو يشير كذلك (ص١٦٨-١٦٩) إلى أن النجوم السبعة للدب الأصغر كانت تدعى في السومرية والأكادية (المرْكَبَة الطويلة) **the long-chariot**، والتي "هي مثبتة طوال السنة حول القطب." {القطب **pole** تعني كذلك "عريش" العربة/المرْكَبَة (الفاصل بين جواديها)} وهكذا "كان الدب **bear** هو الاسم المتوسطي، والـ **Wain** الاسم الفُراتي لمجموعة الدب الأكبر النجمية." ومن هنا فإن الاسمين في هومر، والذي بالنسبة إليه "تدور {المجموعة} حول [القطب] دون التحرك بعيداً" (الإلياذة 18.488). وعلاوة على هذا (ص١٨٨-١٨٩)، فإن المجموعة النجمية "مارجيدّا" **Margidda** (الدب الأكبر **the Wain**) كانت، في المخطط الفُراتي، متصلةً خصوصاً بالإله موليل "**Mul-lil**" بوصفه مظهره الليلي، "سيد-العالم-الشبح،" "**Lord-of-the-Ghost-world**" والذي يقود من ثم إلى "حاكم الأشباح" الإيراني "الممتد". وهذه النجوم "كانت مودعة مع بوابة الجحيم والممر إليها". ويقترح براون أن الصلة بين الدُّبَّيْن/الـ**Wains** مع الـ**Biers** (ص١٨٩-١٩٠)، يمكن أن تكون قد أتت من بطء حركة هاتين المجموعتين ورزانتهما في الحركة. أما بالنسبة إلى "البنات" على وجه الخصوص، فينبغي أن تكون هنا أسطورة أرتيمس من براورون **Artemis of Braurôn**، الراعية للدب، ذات دلالة أبعد، وذلك لأن الدب هو أحد تلك الحيوانات الممثلة في شعار إلاهة. وهكذا فإن "تمثيل الدب" كان جزءاً من الاحتفال الطقوسي لأرتيمس في اليونان القديمة في مدينة براورون. وهناك، كانت فتيات يافعات، وهن مرتديات أحياناً جلود دببة، كأحد الشعائر الاحتفالية، يرقصن، ويصنعن إيماءات، ويدمدمن، وبصورة أخرى يحاكين "الدب". {كان أبوللو توأم أرتيمس التي كانت تتوحَّد أحياناً مع سيلين إلاهة القمر، كما ماثلها الرومان مع إلاهة الخصب ديانا. وكانت أرتيمس إلاهة الميلاد والنضج الأنثوي. ومع ذلك فإن اليونان غالباً ما كانوا يلومونها للموت المفاجئ للنساء. وكانت أرتيمس إلاهة عذراء تتطلب أن يكرِّس تابعوها أنفسهم لحياة العفة. وتذكر بعض المصادر أنها تحوَّلت إلى دُبٍّ. وتذكر أساطير عدة محاولات لاغتصابها ودفاعها الناجح عن نفسها - المترجم}. وكما يضع المسألة جينيت باريس **G. Paris** بطريقة مزيلة للغموض أكثر من اللازم، "إن شعيرة الدب والطقوس التي تقام على شرف أرتيمس كانت إلى حد ما مناسبات للفتيات لِيكُنَّ معاً" (**تأملات وثنية: عوالِم أفروديت، أرتيمس، وهستيا**، ترجمة جوندولين مور [دالاس: منشورات سبرنغ، ١٩٨٦م]، ص١٥١-١٥٢). وطبقاً لذلك - وكذلك يمكن أن تستنتج من براون وباخوفن - ينبغي أن يظهر أن "فتيات الدب"، على الرغم من السماجة السطحية للتورية، لسن سوى "بنات نعش" الأسطورية. وبقدر ما يكون "الدب" "**bier**" متصلاً اشتقاقيًّا بالفعل "**to bear**"، فإنه يكون كذلك، لأسباب أخرى، كاشفة إمكاناً، قريباً دلاليًّا من الكلمة العربية "نعش"، لأنه لا يبدو من المعقول، للوهلة الأولى، أن "نعْشاً"

نفسها هي كلمة من أصل لغوي عربي، أو حتى سامي، مما يضطرنا على الأقل إلى طرح علامة استفهام حول نظرية براون السامية. إن صلتها الاشتقاقية الحقيقية لا بد ان تكون مع الكلمة السلافية "*nesty*" ("يحمل"، "to carry," "to bear") وعلى نحو أكثر خصوصية، مع "*noshi*" (دب "bier"). ومن هذا الجانب، أيضاً، فإن تشخيص الشكل-المتماسك لمجموعة الدب / "bier" بوصفها "Wagon"/ "Wain" قابلة للترجمة أساطيريًا إلى "دب" na'sh/noshi (نعش). ومهما يكن من أمر، فإن ما يبقى هو الانتقال من الأسطورة الشعرية-التمثيلية representational-mythopoetic إلى الأسطوري-التراجيدي tragic-mythical- وهذا ما يمكن ان نجده بطريقة مقنعة شعريًا بصورة كلية في التطبيق العملي للشعر العربي. {ولعل من قبيل هذا التطبيق، على الأقل ضمنيًا، ما أشرنا إليه في هامش ٧٨ من الفصل الثالث، عندما أشرنا إلى شرح معنى "الصبا" بأنها ريح مهبها من مطلع "الثريا" إلى "بنات نعش"، في سياق شرح بعض شعر طرفة في الهجاء. كذلك أشرنا في كتابنا **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام**، ص٧٦-٧٩، إلى "بنات نعش" و"الثريا" في سياق الظعائن وتأويل أبيات بشر والمتنبي، وغيرهما. وقد أشرنا أيضاً إلى كتاب **صبا نجد** في الكتاب نفسه (انظر ص٧٩-٨٠، وص١٦١، هامش ١٧) في سياق التعليق على أبيات حسان بن ثابت في رعي النجوم، وقد أوردها صاحب **صبا نجد** كذلك منذ قليل، وقلنا إن دراسة المؤلف عن رعي النجوم هنا تُعَدُّ فصلاً شافياً في الموضوع - المترجم}.

٥٣- ابن أبي خازم الأسدي، **ديوانه**، ص٦١ وما بعدها، وخصوصاً ص٦٥-٦٦.

٥٤- في **حماسة البحتري** (ص٣٥، القصيدة ١٤٩)، في قصيدة أخذ بالثأر للأشعر بن مالك العذري، ثمة، مع ذلك، استحضار ملتبس لموتيف رعي النجوم. ويتكون الالتباس من الاستخدام الإبدالي للفعل "أعار" بدلاً من "رعى".

٥٥- ابن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص٦١.

٥٦- السابق، ص٢٠٤. {انظر الهامش ٧٩ من الفصل الثاني وضمنه هامش للمترجم عن مصطلح "صوري" و"هايكو"، وعلاقتهما بالنسيب العربي - المترجم}.

٥٧- السابق، ص١٠٥. وقد تكرر ورود هذا الموتيف في ديوان هذا الشاعر، انظر ص١٦٠وص٣١٣.

٥٨- ذو الرمة، **ديوانه**، ص٣٣٥.

٥٩- سزگين، **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر، ص٤٧٣.

٦٠- ذو الرمة، **ديوانه**، ص٤٨٨-٤٨٩.

٦١- أبو الهندي، **ديوان أبي الهندي وأخباره**، تحقيق عبد الله الجبوري (بغداد/النجف: مطبعة النعمان [النجف]، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م)، ص١٥. {والأبيات، كما لحظ الصديق الدكتور محمد خير البقاعي، في بحر الكامل وقد جاءت في الديوان بزيادة الواو في بداية البيت الأول والأخير فأفسدت الوزن

فاصلحناه. كذلك كان المؤلف على وعي بهذا العيب العروضي وهو ما يظهر جليًّا في ترجمته الإنجليزية للأبيات – المترجم}.

٦٢ـ [أبو عامر] بن شهيد الأندلسي، **ديوانه**، تحقيق يعقوب زكي، مراجعة محمود علي مكي (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت)، ص١٤٣–١٤٤.

٦٣ـ السابق، ص١٦٦.

٦٤ـ أبو تمام، **ديوانه**، مج٣، ص١٦٠–١٦١، القصيدة ١٣٤.

٦٥ـ [أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني] الوأواء الدمشقي، **ديوانه**، تحقيق سامي الدهان (دمشق: المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م)، ص١٨.

٦٦ـ ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٢١٧.

٦٧ـ أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، **طوق الحمامة في الألفة والألّاف**، ط٣، تحقيق الطاهر أحمد مكي (القاهرة: دار المعارف، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م)، ص٣٠.

٦٨ـ ابن حزم، **طوق الحمامة**، ص٣٠. {لا يقف ابن حزم، في الموضع نفسه، عند هذا الحد، بل يورد أمثلة من شعره فيها تشبيه أربعة أشياء في بيت واحد، وخمسة كذلك في بيت آخر. وفي مثال الأربعة ورد ذكر الكواكب والتقائها ولكن دون "رعي" – المترجم}.

٦٩ـ انظر هامش ٤٥ السابق.

٧٠ـ انظر هامش ٤٩ السابق.

٧١ـ لين، **معجم عربي-إنجليزي**، ص٨١٦ (مادة خ–ن–س). {وقد ورد في **مُخْتار الصحاح** للرازي (مادة خ–ن–س): "الخنس: الكواكب كلها لأنها تَخْنُسُ في المغيب، أو لأنها تخفى نهاراً. وقيل: هي الكواكب السيارة دون الثابتة. ... لأنها تَخْنس في مجراها وتَكْنُسُ أي تستتر كما تكنس الظباء في الكناس. سُمِّيَتْ خُنَّساً لتأخرها لأنها الكواكب المتحيرة التي ترجع وتستقيم – المترجم}.

٧٢ـ انظر أدناه، الفصل ٥، القسم ٢، وهامشَيْ ٤٤ و٥٤.

٧٣ـ من أجل علاقة أسطورية **mythological** / أساطيرية شعرية **mythopoetic** بين الـ"صائد" والـ"الراعي"، انظر مناقشة روبرت إيزلر **R. Eisler** عن أروفيوس الـ"الصائد" وأروفيوس **Eunomos/Euphrobos** ("الراعي **Shepherd** الجيد" / "الراعي **Herder** الجيد") في أروفيوس ـ الصائد، ص١٦ وهامش ٥١.

٧٤ـ لاحظ أعلاه (في هامش ٦٥) كيف أن الوأواء الدمشقي يقارن "تدرج اللون الأخضر" في القبة السماوية الليلية بـ"صرح زبرجد". {ومن الجدير بالذكر هنا العلاقة المجازية للون الأخضر بالأسود في سياق "السماء" الزرقاء في العربية. "فمن المجاز: ما تحت الخضراء أكرمُ منه". و"طار عنا أخضرُ الجناحين وهو الليل". و"اخضرت الظلمة: اشتد سوادها". انظر جار الله أبا القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة**

[**معجم في اللغة والبلاغة**] [بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م]، ص١١١، مادة "خ-ض-ر". أما العلاقة "المجازية" كذلك بين الأخضر والأسود في سياق "الأرض" فمعروفة مشهورة. انظر السابق، مادة "س-و-د"، ص٢١٨ - المترجم}.

٧٥- ابن خفاجة، **ديوانه**، ص٢٣٧.

٧٦- مجنون ليلى، **ديوانه** (طبعة أنقرة)، ص٧٤. وتضيف طبعة القاهرة (تحقيق فرّاج، ص٩٠-٩١) إلى القصيدة بيتاً إضافيًا (البيت ٧). وعلاوة على هذا، دون مطلع القصيدة وختامها وبدايتها بدلاً من ذلك ببيت المجنون رقم ٤، بالإضافة إلى بعض الاختلافات النصية العابرة، تنسب هذه القصيدة كذلك إلى نصيب بن رباح، الذين عاشوا كليًا خلال ذروة العصر الأموي (ت ١٠٨هـ/ ٧٢٦م) (**شعر نصيب بن رباح**، تحقيق داود سلُّوم [بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٦م]، ص٧٤). {وقصيدة الرندو تتراوح بين ١٠ أبيات و١٣ بيتاً، وقافيتين. وتستخدم الكلمات الافتتاحية في مكانين بوصفها قفلاً/لازمة إيقاعية غير مقفّاة - المترجم}.

٧٧- المجنون، **ديوانه**، (طبعة أنقرة)، ص٧٤.

٧٨- يدفعنا هذا الإخلاص للنوع الرعوي في جانب "الرومانس" في ديوان المجنون بالضرورة إلى عقد مقارنة مع الطريقة التي يقدّم بها ذيل لشرح نقصة رعوية في دون كيشوت، حيث في الجزء ١، في نهاية الفصل ١٠، دون كيشوت وسانشو بانزا، "تملؤهما الرغبة ... في البحث عن مأوى لقضاء الليلة، ... ركبا بأسرع ما يمكن حتى يصلا إلى مأوى قبل نزول الليل؛ ولكن الشمس خذلتهما، ومعها ذهب الأمل في تحقيق رغبتهما. وفيما ينتهي اليوم وجدا نفسيهما بجانب كوخ راعي غنم وعليه قرّرا أن يقضيا الليلة هناك". ومن ثم نعرف من الحكاية كيف أن دون كيشوت "استقبله الرعاة عن طيب خاطر" وكيف أنه، تقديراً لوضعهم الرعوي، "التقط ملء يده من جوزة البلوط ومحدقا فيهم بانتباه، راح مستغرقاً في مناجاة: سعيد هو العمر وسعيدة تلك القرون. ..." ومن هنا فصاعداً يرد "أثر رعوي خالص، **"pure pastoral"** وإن كان ساخراً، على طريقة نشيد رعوي eclogue (ميجيل دي سرفانتس سافيدرا **M. de Cervantes Saavedra**، الجزء الأول من **حياة وإنجازات المشهور دون كيشوت من المانشا**، ترجمة بيتر موتيه **P. Motteux** [نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٤١م]، ص٩٩ وما بعدها.)

٧٩- القرآن الكريم، سورة الرعد، الآية ٢؛ سورة لقمان، الآية ١٠.

٨٠- الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٩٤. في ديوان لبيد (ص١٨٠) رقم هذا البيت هو ٨٥.

٨١- أونو هولمبرج U. Holmberg، **شجرة الحياة**، السلسلة الأكاديمية العلمية الـ Fennicae، السلسلة ب، مج١٦، (١٩٢٢م)، ص٢٢.

٨٢- فيما يتصل بالإشارات إلى قبة سماء العالم، سماء العالم ***Himmelszelt***، ***Himmelszelt der Welt***،

وبيت الخيمة الرعوية للعالم، والتُّوجه بيكتا *toga picta* المرصَّعة بالنجوم {وهو ثوب روماني فضفاض قرمزي، كان يلبسه الجنرالات خلال الاحتفالات بالانتصارات الحربية. ومنذ زمن الإمبراطور أغسطس الذي حكم من ٢٧ ق. م. إلى ١٤ بعد الميلاد، كان الإمبراطور فقط يلبس التُّوجه القرمزي}، و"الصوف الذهبي"، وانعكاسات في السماء لما هو أرضيّ *Spiegelbilder des Irdischen am Himmel* أخرى ذات صلة نموذجية أصلية، انظر روبرت إيزلر R. Eisler، **قبة السماء: أبحاث تاريخية دينية حول أصل تاريخ صورة العالم القديم** (ميونيخ: دار نشر س. هـ. بيكآشه، ١٩١٠م)، مج١، ص١٧-١٩، ٤١ (توجه بيكتا)؛ ٨٢ (الصوف الذهبي)؛ ٢١٤-٢١٧، ٦٠٣ وما بعدها. (صورة المرآة ...)؛ مج٢، ص٥٨٨ (ثوب السماء)؛ ص٦٠٦-٦٠٧ (قبة سماء العالم، بيت خيمة رعاة العالم) (*Himmelzelt der Welt, Haus der Hirtenzeltes der Welt*).

٨٣- سي. كيريني C. Kerenyi وسي. ج. يونغ C. G. Jung، **مقالات عن علم ميثولوجيا: أسطورة الطفل المقدس والطقوس السرية الإليوسسية** {نسبة إلى إليوسس بالقرب من أثينا} *Mysteries of Eleusis*، سلسلة بولينجن ٢٢ (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٣م)، ص١١. {والطقوس السرية الإليوسسية هي أعظم مهرجانات ديمتر ابنة الإله كورنوس والإلاهة ريا. وكانت هذه الطقوس تعقد قبل زرع الخريف بوقت قليل. ومع سرية الطقوس فلا بد أنها ذات صلة بموت الحبوب وبعثها. وفيما بعد تضمنت عقيدة خلود الروح}. ولا تختلط مناقشة كيريني بوعيه الفيلولوجي بأن كلمة "*mundus*" يمكن كذلك أن تشتق من لغة الإتروسكان Etruscan، وفي هذه الحالة من المحتمل أنها ليست مطابقة لـ *mundus*، "العالم". {والإتروسكان حكم ملوكهم روما خلال القرن السادس قبل الميلاد، ولغتهم لا يمكن فهمها بعدُ - المترجم}.

٨٤- أوفيد، **فن الهوى** 1.13.40.

٨٥- سنازارو، **أركاديا والأناشيد الرعوية الخاصة بصيد السمك**، ص٥٨-٦٠.

٨٦- قد نحسن إذا تذكرنا أن الشاعر في ديوان المجنون، بالإضافة إلى الأخبار الشبيهة بالرومانس، قام، أيضاً، أولاً بممارسة طقوس تضحية (الدم المسفوك لناقة ما) على قبر والده وقد ترنَّم، بصورة جلية بعد ذلك بوقت قصير، بقصيدته: "رعاة الليل" (**ديوانه** [طبعة أنقرة]، ص٧٤).

٨٧- سنازارو، **أركاديا والأناشيد الرعوية الخاصة بصيد السمك**، ص٦١.

٨٨- فريدريش اسبي، **عندليب معاند** *Trutznachtigall*، تحرير جوستاف أُوتو أرلت (هاله/ساله: دار نشر ماكس نيمير، ١٩٣٦م)، ص١٧٨-١٨٣ (رقم ٣٠)، ٢٢٨-٢٣٤ (رقم ٣٩).

٨٩- جيرهارد هـ. ليمكهْ، **الشمس والقمر والنجوم في الأدب الألماني منذ العصور الوسطى: مجموعة صور في إطار تغير المجتمع** (بون: بيتر لانغ، ١٩٨١م)، ص١١٧.

٩٠ـ انظر أكثر، السابق، ص١١٧–١١٨ . { وكلمة *Minne* كانت كلمة ألمانية قديمة تعني "الحب" . وكلمة *Minnesinger* تشير إلى مجموعة من شعراء الحب الألمان الذين ازدهروا في أواخر القرن الثاني عشر إلى أواخر القرن الرابع عشر. وكانوا يغنون شعرهم مع الموسيقا في احتفالات البلاط. وكان شعر الحب البلاطي لديهم يركز على الشكل، ويتوجه إلى سيدة ذات مكانة عالية من قبل فارس من الفرسان. وقد تطور مذهب الحب البلاطي في جنوب فرنسا وانتشر في ألمانيا. وقد تأثر شعراء الحب بأفكار النظام الإقطاعي، إلى جانب تقاليد أدبية كثيرة، بما فيها الشعر العربي المنقول إليهم عبر إسبانيا، والأدب الكلاسيكي مثل **فن الهوى** لأوفيد، والشعر اللاتيني القروسطي. وقد أسهم الإجلال الموجَّه إلى مريم العذراء في أواخر القرن الثاني عشر كذلك في وضع المرأة في صورة مثالية وهي صورة جدُّ أساسية بالنسبة إلى شعر الحب البلاطي – المترجم} .

٩١ـ اسبي، **عندليب معاند**، ص١٧٨–١٨٠ (رقم ٣٠)، ٢٢٨–٢٢٩ (رقم ٣٩) .

٩٢ـ السابق، ص٢٣٤ (السطر ٢). وهذا الانتزاع الرعوي لموتيف **purer aeternus** / الولد المخلد / "غلام إنجليزي من النبلاء "ein English Edel-knab" (ص٢٣٢، السطر ١) هو أقرب إلى المسحة اليونجية، وبالقدر نفسه إلى المسحة القرآنية. وعن "الولد المخلد" انظر س. ستيتكيفيتش، "الثمل والخلود: الخمر والصورة الشعرية المرتبطة بها في حديقة المعري"، ص٤٠–٤١ .

٩٣ـ لويس دي جونجورا L. de Góngora، **أنطولوجيا شعرية، مختارات وقصيدة من رافائيل ألبرتي** (بيونس أيريس: بليمار التحريرية، ١٩٤٥م)، ص٨٩؛ وانظر كذلك، في جونجورا، تكرار لموتيف الثور الذي يطأ السماء، ص٢٢٨–٢٢٩ . {لعل المقصود في جملة "الثور المختطف الزائف لأوربا" هو الإشارة إلى "أوربا"، في الميثولوجيا اليونانية، وكانت ابنة جميلة لإيجنور **Agenor**، ملك مدينة تاير **Tyre** في فينيقيا. وقد وقع الإله زيوس في غرامها، متخفياً في صورة ثور أبيض وسيم وأغراها بأن تتسلق على ظهره. ثم سبح بها إلى جزيرة كريت وواقعها. وأنجبا ثلاثة أبناء. وقد تزوجت أوربا في النهاية من أستريوس، ملك كريت. وتُخَلِّدُ ذكرى تَخَفِّي زيوس في صورة ثور من خلال مجموعة "الثور" الفلكية ومن خلال كونها البرج الثاني (٢٠ أبريل–٢٠ مايو) من أبراج السماء. و"الثور" علامة أرضية في صورة "ثور". ويعتقد الفلكيون أن كوكب ڤينوس، المسمَّى على اسم إلاهة الحب والجمال الرومانية، تحكم برج "الثور". أما الإشارة إلى "الياقوت الأزرق" فمن الجدير بالذكر هنا أنه يسمَّى "الصفيري" ولونه أزرق ضارب إلى الخضرة – المترجم} .

٩٤ـ إن الاستجابة الرثائية الفورية، كما يمكن أن يدعوها المرء، تقع في مكانها بصورة آلية تقريباً عندما يُسْتَحْضَرُ نَجْمٌ ما؛ وهكذا يكون مُمْكناً أن نَجدَ صلةً بين الاستدعاء الرثائي للنجوم في الشعر الجاهلي والعربي المتأخر، وقصيدة والت ويتمان "آخر ما اللَّيْلَكُ في الفناء"، والرابطة الضمنية بصورة غير محددة ولكنها مع ذلك مؤثرة شعريًّا بين تعجب تشارمين "يَا أَيُّها النَّجْمُ الشَّرْقِيُّ! وإجابة كليوباترا المحتضرة

(شكسبير، **أنتوني وكليوباترا**، الفصل ٥، المشهد ٢):

سلاماً، سلاماً!

ألا تَرَى طِفْلي عَلَى صَدْرِي،

الذي يَرْضَعُهُ حَتَّى يَنَام؟

٩٥- والت ويتمان، **أوراق العشب** (نيويورك: بانتام بوكس، ١٩٨٣م)، ص٢٦٦. {ولنلحظ أن المؤلف أهدى كتابه إلى أستاذه سير هاملتون جب مقتبساً بيتاً من هذه القصيدة. ومن الجدير بالذكر أننا نرى تأثيراً واضحاً لويتمان، بشعره المثالي والرومانتيكي في الوقت نفسه، على الشعر العربي الحديث، سواء في المرحلة الرومانسية، أو في مرحلة قصيدة التفعيلة وبعدها قصيدة النثر. وقصيدة ويتمان المذكورة تذكرنا بقصائد بعينها لعلي محمود طه من مثل "القمر العاشق" و "العشاق الثلاثة". وقد أشار المؤلف إلى قصيدة ويتمان هذه في سياق مقالته عن أحمد عبد المعطي حجازي وقصيدته في رثاء جمال عبدالناصر، كما أشرنا في دراستنا عن المؤلف وأعماله، التي تتصدر الترجمة الراهنة. ويعد ويتمان سلفاً مهمّاً لشعراء جيل "البيت" في ستينيات القرن العشرين في أمريكا، وغيرهم من مثل هنري ميلر، ود. هـ. لورانس. و "**أوراق العشب**" المشار إليها أعلاه هي عبارة عن مجموعة من القصائد، ظل يكتبها ويضيف إليها منذ وعى كونه شاعراً للمرة الأولى وحتى وفاته (عاش بين ١٨١٩-١٨٩٢م). وفي مرثيته للنكولن التي اقتبس المؤلف مقطعاً منها، يربط فيها الشاعر بين كون لينكولن اغتيل في شهر أبريل، زمن عودة الحياة في الطبيعة، ومرور كفنه منقولاً من واشنطن العاصمة إلى سبرنجفيلد (إلينوي)، والقمح اليانع، "وكل حبة من كفنه في الحقول البنية الغامقة تأخذ في الظهور". يقول ويتمان إن كلَّ ربيع سوف يذكِّره الليلك المزدهر ليس فقط بموت لينكولن، ولكن بالعودة الأبدية إلى الحياة. وترمز نجمة المساء ڤينوس إلى لينكولن، الذي قد "سقط في السماء الغربية. وهو بهذا يشير إلى كون ڤينوس/الزهرة أول كوكب أو نجم يمكن أن يرى في الفلك الغربي في المساء، وفي أوقات أخرى آخر كوكب أو نجم (مع عطارد أحياناً) يمكن أن في الفلك الشرقي في الصباح. انظر مقالة لجيروم لفنج J. Loving، عن ويتمان في **كتاب العالم World Book** (١٩٩٩م) في قرص مدمج، ومقالة لإبراهيم العريس، في عموده الأسبوعي تحت عنوان "ألف وجه لألف عام"، "أوراق العشب لويتمان: سيرة أميركا حين كانت حلماً"، **جريدة الحياة**، العدد ١٤٣٧٨، ١ من أغسطس (آب)، ٢٠٠٢- المترجم}.

٩٦- ميجيل دي أُنامونو، **حادثات ورؤى إسبانية** (مدريد: Renacimiento، ١٩٢٢م)، ص٢٧٢.

٩٧- دايان أكرمان D. Ackerman، **الكواكب: قصيدة رعوية كونية** (نيويورك: وليام مورو وشركاه، ١٩٧٦م)، ص٧٣. {تعني كلمة the pastor التي استخدمها المؤلف هنا "راعي الكنيسة"، أو "الشخص الذي يمارس إرشاداً روحيّاً على عدد من الناس"، وكذلك تعني كلمة قديمة shepherd؛ أي "راعي الغنم". وبالطبع رأينا كيف أن استخدام المؤلف لكلمة pastoral ينصرف إلى "الأثر الرعوي" وعلاقته بالشعر

و"رعي النجوم" بوصفه انعكاساً شعريًّا لـ"رعي القطعان" على الأرض عند البدو/الشعراء والشعراء/البدو. ولا شك أن الجانب "الديني" في عملية "الرعي" حاضر في المستويات الأسطورية والأساطيرية والشعرية والثقافية الاخرى بصورة من الصور، وقد تطوَّر في المسيحية، مثلاً، إلى أن يكون "راعي الابرشية" هو pastor على نحو "حديث" في مقابل المعنى "القديم"، كما أننا نجد في الإسلام مثلاً فكرة الأثر: "كُلُّكُمْ راعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِه". أخيراً من الواضح أن المؤلف يرى أن الشاعرة المعاصرة اكرمان لَم تستطع ان تلمس تلك الفكرة في بعض مستوياتها التي سَعَتْ إلى إعادة اكتشافها شعريًّا – المترجم}.

* * *

الفصل الخامس
في البحثِ عَنِ الجُنَّة

١- على حدود التأصُل.

يُضْفي جوستاف إي. فون جرونباوم، مَدْفُوعاً بالتّحقُّق ممَّا تَتَطَلَّبهُ مَوْضُوعَةُ الفردوس وتفرعاتُها الموضوعيةُ في الأدب العربي مِنْ تأمُّلٍ، على النَّبيِّ مُحَمَّد (ﷺ)، وعلى القُرآنِ الكريمِ مَا يَنْزِعُهُ عَنْ بَقيَّةِ الأدَبِ العَرَبيِّ(*). فبالنسبةِ إليه، "سَوْفَ يُصْبِحُ مَدَى إنْجازه [أي مُحَمَّداً (ﷺ)] الكَامِلِ فِي تقْديمه تلكَ التيمات الجديدةَ إلى الأدَب العَرَبيِّ الْمُلتزم بأعرافه مَدًى مَفْهوماً مِنْ خِلالِ إخفاق الأجْيالِ التالية إخفاقاً واضحاً في اسْتِئْناف الموضوعاتِ الشعريةِ عَنِ الفردوس والجحيم، ويوم القيامة والحساب، في شعرهم"(١).

وإذا نَحَّيْنا جانباً الموضوعاتِ المتصلةَ سياقيًّا بالجحيم، ويوم القيامة، ويوم الحساب، فَسَوْفَ يَظْهَرُ حقًّا أنَّ هذا "الموضُوعَ الشِّعْريَّ البارزَ"، الذي يُنْظَرُ إليه بدقّةٍ على أنه ثَمَرَةٌ لتناولِ القرآنِ موضوعَ الفردوس، هو، عادةً، موضوعٌ ذو مدًى وإحكامٍ محدودَيْنِ في الشعر العربي بعدَ الإسلام. وَما هُوَ أكثرُ مِنْ هذا، وَخُصوصاً عندما يكونُ الموضوعُ إعادةَ صياغةٍ "شِعْرِيَّةٍ" للنموذجِ الموضوعي القرآني، أنهُ قَدْ لا يَرْقَى إلى أنْ يكونَ "مَوْضُوعَةً"، بل يبقى مُجَرَّدَ موتيفٍ مُسْتَوْعَبٍ، مَشْغُولٍ بإدماجِ جوانبَ ذاتِ مَقْصَدٍ نَصِّيٍّ أكثرَ أوَّليةً لِوحداتٍ إنشائيةٍ أكبرَ، هي حقًّا تيماتٌ مُعبَّرٌ عنها بصورةٍ كاملةٍ، ولا تُقرِّرُ المُحْتَوَى فَحَسب، بل المُخطَّطَ البنيويَّ للقصائدِ كذلك. وعلى نحو أكثر ملاءمةً، تَسْتَحِقُّ هذه الوحداتُ وَحْدَها أنْ تُدْعَى "مَوْضُوعاتٍ شِعْرِيَّةً" "poetic subjects" بالمعنى الذي يَذهَبُ إليهِ فون جرونباوم. في الشعر الأموي والعباسي المبكِّر يَخْتَلِفُ موضوعُ الفردوس في أصله القرآني، إذا نظرنا إليه بمصطلحات أدبية شكلانية صِرْف، في الحدِّ الأدنى عَن

(*) وهذا طبيعي لأن القرآن الكريم هو كلام الله المعجز الذي لم يستطع، ولن يستطيع البشر أن يجاروه إلى يوم الدين. [الناشر].

مظهره واستيعابه الشكليِّ في السياقات القرآنية "الأوَّليَّة"، بقَدْرِ ما يكونُ الفردوس في هذه السياقات، أيضاً، موضوعاً subject ليس ناضجاً، وَلا ذاتيَّ-المَرْجع (بِمَعْنَى، موضوعة theme) لكنه، بهذا المعنى الشكلاني، مُجَرَّدُ مُوتيفٍ. من المهم أن نحتفظ بهذا التمييز الاصطلاحي في الذهن من أجل فَهْمٍ إنشائيٍّ ووَظيفيٍّ أفضلَ لِسيميوطيقا-الشكلِ في كلا نَمَطَيْ النَّصِّ-الشعري والقرآني على السواء. وهكذا نُواجَهُ بالمقولةِ الافتراضيةِ عن أن ما يتعرَّفُ فون جرونباوم عليه بوصفه موضوعَ الفردوسِ الشعريِّ البارزَ في القرآن قد لا يكونُ امتلكَ "القوَّةَ" اللازمةَ كي يُحْدِثَ تطوراتٍ شعريةً مركزيةَ-الموضوعةِ بصورة حقيقية، وذلك لأنَّ الموضوعةَ في الاصطلاح الأدبي-النصي لَم تكن هناكَ بوصفها نَموذجاً في المقام الأول. وهكذا سوفَ يكونُ خطأً مَنْهَجيًّا أنْ نَتَّهِمَ الشعرَ العربيَّ بعدَ الإسلام بِهذا الخَلَل الخاص. فَعَلَى مُسْتَوى جَدَلٍ نَقْديٍّ شَكْلِيٍّ لَيْسَ ثَمَّةَ خَلَلٌ بِأَثَرٍ رَجْعِيٍّ.

يُمْكِنُ، على سبيل المثال، أن نحتاج إلى مقارنة واحدٍ من أطولِ المشاهد القرآنية لموضوع الفردوس وأكثرها إغراءً، في سورة الإنسان، الآيات ١٢-٢١، مع مشهد الفردوس كما ينعكس في مشهدِ مأدبةٍ، قيلَ إنه مُرْتَجَلٌ، يُنْسَبُ إلى أبي نواس. هنا يقومُ الشاعرُ العباسيُّ البلاطيُّ، النازعُ {عن الشعر} العناصر الأسطورية بطريقة لا مُبالية، والمُعْتادُ على كلِّ أفكارِ التقليدِ الساخر(٢)، بِغَزْوِ مَصْدَرِهِ القرآني بهدف استغلال التأثير الصادم للاقتباس الحرفي الذي يتناسب، مع ذلك، بطريقة سلسة مع الوزن العروضي التقليدي (الرجز). إن ما نتعامل معه في حالة كهذه هو أساساً الانتقال إلى سياق جديد، وإلى وسيط مختلف من الصياغة الحرفية لموتيف ما (الإنسان، الآية ١٤: ﴿ودانيةً عليهم ظِلالُها وذُلِّلَت قُطُوفُها تَذْليلا﴾)، والذي قام في مصدره، بوصفه جزءاً من مقصد بلاغي شامل للنصيحة، بوظيفته "بصورة جَدِّية". أما في مكانه الجديد، كما في البيت الثاني من قطعة أبي نواس التي وصلت إلينا في بيتين، فإن هذا الموتيف مقصود به، وقد أصبح الآن جزءاً من محاكاة ساخرة شكلية، أن يكون غنائيًّا وساخراً

على نحو مسهب(٣):

وَفِتْيَةٍ فِي مَجْلِسٍ وُجُوهُهُمْ ... رَيْحانُهُمْ قد عَدُمُوا الثَّقيلا

دانِيَــةً عَلَيْـهِــمْ ظِلالُهـا ... وَذُلِّلَــتْ قُطُوفُهـا تَذْليـلا

إن قصدية intentionality أبي نواس في اقتباس مشهد المأدبة اقتباساً حرفيًّا من القرآن، وإيجاز النص الشعري بالنسبة إلى طول الآيات العشر في المصدر القرآني لا يُغَيِّرانِ، مع ذلك، من نقاط أدبية–نقدية جوهرية بعينها: ففي النهاية يكون الاستخدام القرآني الأصلي هو الذي يمسك بـ"موضوع" "subject" الفردوس داخل الخصوصية الاصطلاحية لموتيف ما، دون السماح له بتأكيد نفسه بوصفه موضوعة theme، على الأقل ليس في هذا المثال، وفي الأمثلة الأخرى للنَّصِّية القرآنية. ففي القرآن الكريم ينتشر موضوع الفردوس في كل مكان "وظيفيًّا" ولاحقاً بلاغيًّا بصورة مطَّردة للأغراض الواضحة، المهيمنة لـ"الوعد/الوعيد" والـ"الرغبة/الرهبة". وتلك الـ"أغراض" المُصاغة بلاغيًّا في القرآن هي فقط التي يُمْكِنُ أن تَتَحَدَّدُ بوصفها تيمات. أما العناصر الأخرى فهي، بصرف النظر عن مدى جاذبيتها وامتلائها بإمكانية فوقَ نَصِّيةٍ، فَرْعِيَّةٌ في سياقاتها الفورية ومُعْتَمِدَةٌ على المصداقية البلاغية الأساسية.

إن هذه الوظيفية المحدَّدة بصورة ضيِّقة لفردوس القرآن تؤدِّي، مع ذلك، إلى الورود المُتَعَدِّدِ المْرغُوبِ، والمُؤَثِّر بلاغيًّا للموتيف في الاستراتيجيات البلاغية الأكبر للقرآن. وبِمَعْنَى متراكِمٍ فقط، وعندما نَتَكَلَّمُ عن كل أمثلة موضوع الفردوس في القرآن فقط، يمكننا أيضاً أن نتكلَّم على "موضوعة" الفردوس في النص القرآني.

من الناحية الأخرى، إذا كان موضوع الفردوس بوصفه "موضوعة" ليس واضحاً بسهولة في الشعر العربي، فهذا يرجع إلى أسباب شكلية كمية أكثر منها أسباباً نوعية، وذلك لأن موضوع الفردوس، كما في حالة بيتَيْ أبي نواس، موضوع شامل. ومشهد المأدبة بهذا المعنى هو مشهد قد لا ينفصل رمزيًّا وأيقونيًّا عن موضوع الفردوس بوصفه "موضوعة". وبصرف النظر عن الحجم، فإن كل مشاهد المأدبة في الشعر العربي البدوي

العتيق، والشعر الكلاسيكي المتأخر هي أيقونات موضوعاتية للفردوس بصورة متشابهة، سواء أكانت متأثرة بالقرآن أم لا. وفي الحقيقة، ينبغي أن يكون إدراك العمق الرمزي هنا معكوساً.

إنَّ سؤالَ الفردوس بوصفه "موضوعاً" في الشعر العربي، لا يزالُ في إمكانه، ولو بصورة سطحية، ولَم يكن "فشلاً" كليًّا بالمعنى الشاجب نقديًّا لدى فون جرونباوم، أن يُثيرَ الدهشةَ لدى ناقدٍ دانتيٍّ، غيرِ واعٍ بأي تشفيرٍ رمزيٍّ، يَحْدُثُ في الشعر العربي بوصفه التجاءً مختصراً نوعاً ما إلى النموذج الأصلي المُعادِ تشكيلُه قرآنيًّا. ومع ذلك، ومهما يكن من أمرٍ فإن المَرْءَ يُمْكِنُ أن ينظرَ إلى إيجازٍ كهذا في المصادر النموذجية الأصلية بوصفهِ فكرةً هادفةً إلى استعادة ما كان القرآن قد رفعه إلى حديقة الوعد السماوي، {وزرعه من جديد} إلى حديقة حلم اليقظة الأرضي. وبعيداً عن هذا، وحقيقةً بعيداً عمَّا هو موجودٌ ضِمْنيًّا من مُسْتويات مُتَنَوّعةٍ للجِدّية، ومن مُعْجَمٍ شعريٍّ، فإن الفرقَ بين الاستخدامات القرآنية والاستخدامات التي تأثرت بالقرآن للفردوس في التقليد الشعري العربي لا يسوّغ الحُكمَ بـ"الفشل". وفي النهاية، ليس ثمة حكم، بل حقيقة أدبية مركَّبة، وذلك لأن نظرةً تأويلية من قريب إلى الأدب العربي ينبغي أن تكشف، في مستويات أخرى، ربما بسهولة أقل، ولكن بإلحاحٍ أكبرَ ناظرٍ إلى الداخلِ نَصيًّا، عن صورةٍ مقابلة تقريباً، مكوَّنة من خطوطٍ مَخْفِيَّة شِبْهِ-طِرْسِيَّة palimpsest-like ومن رموز - كَمَا ضَمِنَ الوُحيّ سِلامُها(٤) - مشيرةٍ جميعها إلى مستودعات لا نهاية لها لذكريات السعادة التي قد لا تكون قد انتمت إلى أي شخص على وجه الخصوص، أو التي يفقدها كل الشعراء في قصائدهم مَرَّةً بعد مَرَّةٍ. ويبدو أن الحنين فحسب كان هو ما بَقِيَ للشعر من ذكريات كهذه لسعادة لَم تُجَرَّبْ أبداً. ولقد قال مالرو ذات مرة: "إن الموسيقا العظيمة لأوربا هي أغنية الفردوس المفقود"(٥). وللسبب نفسه يمكن أن نقول إن شعر العرب العظيم هو، تحت الرواسِم (الكليشهات)، والوضوحِ المادي والحِسيَّةِ، هو أغنيةُ الفردوس المفقود - وليس حيث يبدو أننا نبحث عن أوهام رقيقة مثل هذه.

إن الإشارات الشعرية إلى الحسية القرآنية لحديقة الفردوس، وإلى وفرة الـمُتَعِ الخالدة الـمُتاحَة للمُنَعَّمين ضئيلة. فدائماً ما يشفِّرُ الشعرُ العربي نفسَهُ في لغته على السطح. إنه يبدو جِدَّ قريبٍ من هذا العالم، وهو لا يصف سوى مناظر طبيعية مألوفة، ولا يَحْكي إلا عن سعادة، تظل في متناوَلِ التجربة. و يُلْمِعُ هذا الشعرُ، حتى في وَعْيِهِ بالنموذج القرآني، إلى إدراكات لِمُطْلَقاتٍ دينيةٍ بإيجاز كبير. ويُعَبِّرُ عن مُطْلَقاتٍ مثل هذه ـ وما يصيرُ بعد الحياة واحد منها ـ في البداية من خلال استعارات لتكافؤٍ جِدَّ مباشر، مثل قيام شاعر ما بأن يرمز إلى تَحَوُّلِيَّةِ الحياة بالباب، وإلى وصولِ الحياة بالدار. وهكذا نقرأ، في حوار بين سائل مجهول والأخلاقي المفكر صالح بن عبد القدوس الذي أعدمه الخليفة هارون الرشيد على ما يبدو بسبب ألفة الشاعر غير الموقرة للقرآن الكريم(٦):

الْمَوْتُ بابٌ وكُلُّ الناسِ داخِلُهُ ... فَلَيْتَ شِعْري بَعْدَ البابِ ما الدَّارُ

الدّارُ جَنَّةُ عَدْنٍ إِنْ عَمِلْتَ بِما ... يُرْضي الإلهَ وَإِنْ فَرَّطْتَ فالنَّارُ

هُما مَحلاَّنِ ما للناسِ غَيرُهُما ... فانْظُرْ لِنَفْسِكَ ماذا أَنْتَ مُخْتارُ

وحتى في أبيات ذات بساطة كهذه يجب أن نتذكَّرَ، مع ذلك، أن كلمة "الدار" في الشعر العربي لا تولِّد استعارات بسيطة غير متراصفة في طبقات، وأن عبئها الرمزي يمكن أن يكون تقريباً أثقل من أي دلالة قرآنية خالصة لما بعد الحياة. وهكذا، حتى لو كانت "دار" الإنسان هنا مفهومة على نحو واضح على أنها إما أن تكون الفردوس أو الجحيم، لَظَلَّ هذا فحسب المعنى السطحي، وأن العامل المهم شعريًّا هو الوقوف على الرمز البدوي للمطلع النموذجي الأصلي للقصيدة. حينئذٍ فقط يبزغ تعبير شعري كامل إلى الوجود.

إنَّ إشارةً ما إلى موضوعةٍ حقيقيةٍ، مُمْكِنَةٍ، أو مُتَراكِمَةٍ، حتى لو كانتْ تُرَجِّعُ صَدَى أكثرَ مِنْ مستوًى رَمْزِيٍّ، ليست أكثر من تردُّدٍ بَيْنَ مَوْضُوعةٍ ومُوتيفٍ ـ من حادثةٍ شعريةٍ. إن لدينا كثيراً من الحوادث الشعرية حول "موضوع" الحديقة المؤسَّس قرآنيًّا. ومهما يكن من أمر، فإن وجودَ قصيدةٍ ما متطورةٍ موضوعاتيًّا ومكتفيةٍ بذاتها، غيرِ خاضعةٍ لأغراضٍ

فوقَ شعريةٍ، وبكونِها "قرآنيةً"، تُغامِرُ بأن تكونَ "غيرَ-قرآنيةٍ" وجودٌ نادرٌ. ولهذا سوف نقتبس قصيدةً كهذه لابن الرومي (ت ٢٨٣هـ/ ٨٩٦م)، وهو شاعر لَم يظهر حتى الآن في مناقشاتنا عن النسيب والحنين إلى دياره. وما ذلك إلا لأن ابن الرومي ليس شاعراً للعاطفة البدوية العتيقة، فهو يستطيع أن يسكن براحة إلى رؤية حديقة حلم يقظة وإلى تحقيق لها، بمعنى أن يسكن إلى رؤية حديقة "مكتسبة"، وليست "مفقودة". وحديقةٌ كهذه، إذاً، كونها شعريًّا حديقةَ غزل، هي كذلك مرجعيًّا حديقةُ القرآن. ولَم تكن قصيدة ابن الرومي هذه مضطرة، في تعبيرها الموضوعاتي بوصفها قصيدةً بالمعنى العربي "الكلاسيكي" الوحيد الآن، إلى أن تحرم نفسها من المعجم الشعري والموتيفات التي هي جزء من "تطور" حلم اليقظة في النسيب أو تحرمها، بالطبع، من تلك العناصر التي قد أصبحت جزءاً من عاطفة غزل خالصة. ولا تتصادم آثارٌ كهذه لنسيج فوق-قرآني مع مفهوم الكلِّ القرآني المنظَّم القابل للتحديد في النهاية عندما يَتمُّ إدراكه تراكميًّا بوصفه موضوعةً[٧]:

أُزْجُرِ القَلْبَ إذا القَلْبُ جَمَحْ ... وَارْدَعِ الطَّرْفَ إذا الطَّرْفُ طَمَحْ
وَاصْرِفِ النَّفْسَ إلَى عَدْنِيَّةٍ ... ذات غُنْجٍ وَدَلالٍ وَمَرَحْ
زانَها اللهُ بخَدٍّ مُشْرِقٍ ... لَوْ مَشَى الذَّرُّ عَلَيهِ لَجُرِحْ
لَوْ بَدَتْ غُرَّتُها من خِدْرِها ... قُلْتَ بَرْقٌ في ذُرا المُزْنِ لَمَحْ
أَوْ رَآها البَدْرُ فِي مَطْلَعِهِ ... لاكْتَسَى ذُلاً وَهُوناً وَافْتَضَحْ
فازَ مَنْ عاطَتْ يَداها يَدَهُ ... عاتِقَ الرَّاحِ بكَأْسٍ وَقَدَحْ
بِبَنانٍ كالْمَدارِي بَضَّةٍ ... طُرِّفَتْ بالنُّورِ فِي مَجْرَى السُّبَحْ
كُلَّما سُرَّ بِها قالَتْ لَهُ ... زادَكَ اللهُ سُروراً وَفَرَحْ
يا حَبِيبِي وَمَدَى أُمْنِيَّتِي ... بِكَ زادَ العَيْشُ طِيباً وَصَلَحْ
وَهُما فِي رَوْضَةٍ عَدْنِيَّةٍ ... يَفْسَحُ الطَّرْفُ مَداها ما انْفَسَحْ

تَتَغَنَّى الطَّيْرُ في حافاتِها ... بِلُحونٍ تَدَعُ القَلْبَ فَرِحْ
وَنَسيمُ الرِّيحِ يَهْدي لَهُما ... نَفَحاتِ الوَرْدِ مِنْ تِلْكَ الفُسَحْ
عُوِّضَتْ عَيْناهُما قُرَّتَها ... ثَمَرَ الدَّمْعِ الذي كانَ سُفِحْ
هاكَها دُرِّيَةً مَنْظومَةً ... شاكَلَ الخاتِمُ مِنْها المُفْتَتَحْ

تبدأ القصيدة بدعوة إلى التحكُّم في النفس والتقشُّف. فهل سنحصلُ بعدئذٍ على موعظةِ زُهْدٍ أخلاقية؟ ولقد عَبَرَتْ هذهِ الفكرةُ عقلَ الشاعرِ ومَسَّتْ خيالَه باختصارٍ - ولكن بوصفها فكرةً فحسبْ، ولكي تقودَها فقط باتِّجاهِ شيءٍ آخر؛ إلى أفكارٍ عن مكافأةٍ جِدُّ عاجلةٍ مع ذلك، وليست مكتسبةً تماماً. ولَم يكن الشاعر مستعداً للدخول في حلم اليقظة، والذي قد يكون مكافأته الخاصة، إلا بعد استحضار "عَدْنيَّةٍ"، أو عذراء من جنة عدن. وما يأتي بعد ذلك أبيات في وصف غزلي خالص، تقليدي ومن أكثر الأوصاف رهافةً، ولكن السياق الموضوعاتي كان قد تغيَّرَ حينئذٍ. إننا الآن أمام صورة شعرية لقصيدة حب عربية جِدُّ أرضية(٨). أما الخمر القديمة فليست بَعْدُ هي خَمر ابن الفارض. كما أن تألُّقَ المسبحة المنْزلقة على أطراف أصابع شفانية تألقٌ جِدُّ حِسِّيٌّ. في البيت ٨، تعود الإشارة القرآنية إلى الظهور، ولكن الصورة الحسية حينئذٍ راسخة أكثر من اللازم. فالعذراء الفردوسية هي الآن امرأة واضحة القسمات. وهذه هي جنة عدن الحقيقية، التي هي فوقَ كلِّ شيءٍ حديقةٌ. وكما يقول بارتليت جيامتي: "فِي حَديقَةٍ ما نَكُونُ في قَلْبِ قَصيدَةٍ ما"(٩)؛ ومع ذلك فقد احتفظ ابن الرومي بنا في قلب القصيدة منذ البدء. وحديقته كانت حديقة كل الشعراء طوال الوقت، وربما كانت انعكاساً للحديقة الأخرى، وربما العكس بالعكس. وحتى عندما تُعَدُّ الحديقة مكافأة من أجل دموع مسفوحة، فإنَّها لا تزال حديقة المحبين؛ والدموع، هل كانت دموع محبين بالمثل؟ إن البيت الأخير ذو فائدة مزدوجة. فهو بوصفه فكرة موضوعاتية من المفروض أن يعود بنا إلى التقرير الأول، الصارم للقصيدة؛ حتى لو كان يمكن إدراكه الآن بلمسة مخفَّفة؛ وبوصفه عنصراً شكليًا يؤسِّس ختاماً محدَّداً على نحو واضح لبنية. إن خواتيم من هذا

النوع، مع ذلك، جدُّ نادرة في القصيدة العربية في هذا الوقت. ويؤذن ختام قصيدة ابن الرومي بالختام المفضَّل، والمميَّز بنيويًّا، للموشَّحة الأندلسية. ففيه الخفَّة نفسها وفيه التحديد الواضح نفسه.

ولكي نعود إلى الاتجاه السائد في الشعر العربي ونعيِّن مكاناً أكثر تحديداً من أجل الموضوع الرمزي للفردوس/الحديقة مع إيحائه بالاهتمامات النموذجية الأصلية، قد نحسن صنعاً، مع ذلك، بأن نصل عبر الحدود الشكلية إلى النثر العربي أولاً. إن اليجوريات السعادة العديدة التي يستطيع المرء أن يميزها خلف السطح السردي الرقيق في الليالي العربية وحدها، هي كلها تنويعات للأسطورة نفسها. وتسمح لنا رحلة السندباد الخامسة، على سبيل المثال، بلمحة خاطفة إلى حديقة مسرَّات، تصبح، مع ذلك، على الفور وقد غيَّم عليها ظهورُ هادمِ مَلَذَّاتٍ شائهٍ، وطفيليٌّ، مُتمثِّلاً في عجوز البحر. وتأخذ الرحلة السادسة للسندباد إلى جزيرة سرنديب (سيلان)(١٠)، التي تَشْخَصُ بصورة جَلِيَّة في الأسطورة والأدب العربي الوسيط بوصفها أحد أمكنة النُّعْمَى loci amoeni الفردوسية. ومناخ الجزيرة سارٌّ؛ والأيام والليالي فيه ذوات طول متساوٍ. ويعيش سكان الجزيرة السعداء وذوو الأخلاق الطيبة وجوداً في عصر ذهبي على سفح جبل قائم بصورة مركزية، وهو أعلى جبل في العالم، لَمَسَتْ قدَما آدم قِمَّتَهُ أول ما لَمس عندما نُفِيَ من الفردوس(١١). وعندما يصعد سندباد إلى القمة، يجد هناك حياة نباتية نادرة وجميلة، ولكنه يجد كذلك نخلة وأشجار أَرْزٍ مألوفة(١٢)؛ وهناك كذلك يواقيت لا يمكن تجاهلها وأحجار كريمة أخرى. ولكن كان على سندباد، كي يصل إلى مكان مليء بالنعيم كهذا، أن يَدَعَ نفسه يسبحَ نازلاً إلى جدول تحت الأرض، غامض ومظلم تماماً، يبدأ من كهف مرصَّع بالجواهر في نقطة ما على الشاطئ الذي تسحب كل السفن إليه كي تلقى مصيرها المحتوم من التدمير.

وبسبب شَفافيَّةِ الرحلة السادسة، ليس ضروريًّا بالْمَرَّةِ أن نُحَلِّلَ ونشرحَ كلَّ المحتوى الأسطوري-الرمزي لها فيما وراء المخطط النموذجي الأصلي(١٣). ذلك أن السمة

الشعبية الشفوية للسرد في هذه الرحلة، كما هو الحال في الرحلات الأخرى في الليالي العربية ككل، تُيَسّرُ مجموعة ضخمة، لكنها بسيطة على نحو ساحر، من الأساطير، والخرافات، والإشارات الرمزية من كل المصادر والعصور، التي تُعَدُّ أماكن النعيم من بينها واحداً من أكثر الموتيفات المنتشرة بصورة خصبة.

وهكذا يظهر على السطح موتيف فردوسي غير مشكوك فيه، وذلك في قصة أبي محمد الكسول (الليلة ٤٨٠)، حيث نسمع عن أشجار ذهبية أوراقها من الزمرد وثمارها من الياقوت واللؤلؤ. وهذه أشجار تبدو أنها نزلت مباشرة من حديقة مرصَّعة بالجواهر، زارها جلجامش(١٤)، ومن الواضح أنها أشجار من أعمال الجنّ، ولكن أبا محمد الكسول يحضرها هدايا إلى الخليفة، موضوعة في أقفاص، كما لو كانت مشحونة في البحر من مكان بعيد.

وفي حادثة عَرَضيَّةٍ أخرى، في القصة الرومانسية الـمُؤَثِّرة للحسن البصري (الليلة ٣٩٥ وما بعدها)، نَجِدُ تَراكماً لأماكنَ مترابطةٍ رَمْزِيًّا، تُعَدُّ نُسَخاً مكرَّرة لِمَوْضُوعَةِ الْجُزُر الْمَحْظُوظة / حديقة الْمَسَرَّات. وهكذا تظهر حديقة ما بوصفها فكرة "متفرِّدة" للنعيم أمام الحسن البصري عندما يفتح الباب المحرَّم في القلعة التي في السماء. ومع الرؤية المبهجة للحديقة، مع ذلك، يأتي كذلك الأسى على الحب غير القابل للحصول عليه. وبهذه الطريقة يصطدم رمز الباب المحرَّم بأسطورة النعيم الأسمى. وعلى مستوى الرموز "الجمعية" للزمان والمكان المباركين، يأخذنا الجزء الأخير من قصة الحسن إلى أماكن بعيدة من مثل جزر الأمازون وأرض الواق واق(١٥)، إلى مواضع أسطورية، مثالية، محرَّمة دون شك، ونادراً ما تنتهك، لكل الأوهام المرغوبة - أو المثيرة للفضول ببساطة - عن تشخيصات النعيم، والتي تحمل تشابهات كثيرة مع الأساطير المبكرة لأشكال أصلية عن حياة "عصر ذهبِي".

من الطريف أن نرى جزيرة الواق واق تعود إلى الظهور بوصفها مكان النُّعْمى ***locus amoenus*** في الأقصوصة الطويلة الفلسفية الممتعة عن التولُّد الذاتي والاكتشاف

الروحي من تأليف ابن طفيل (القرن الثاني عشر بعد الميلاد) بعنوان حي بن يقظان(١٦). وفي هذه الجزيرة، التي ذكرها مؤلف ثقة شهير في الغرائب مثل المسعودي(١٧)، أشجار تحمل ثماراً عبارة عن نساء(١٨)، أو ربما رؤوس نساء فقط، والتي تصدر منها الكلمة الملغزة واق-واق. وثَمَّةَ اقتراح يطرح نفسه هو أنه ربما كانت على هذه الجزيرة، نظراً للظروف المثالية من مناخ ولُزُوجَة تُرْبَةٍ ذات فقاقيع غريبة، خَلِيَّةُ حياةٍ قد ولَّدَت نفسَها تلقائيًّا، ومن تلك الخلية يمكن أن يكون قد تطوَّر كائن بشري كامل، ماديًّا وروحيًّا (إمكاناً). وعلاوة على هذا، يتصادف أن تكون إلى جانب هذا المكان المؤاتي جزيرة أخرى حيث يقيم شعب يَتَميَّزُ باستقامةِ "عصر ذهبي" وبساطته(١٩).

وخارج مجال العجائب(٢٠)، فإن أليجوريات النعيم النموذجية الأصلية، المعبر عنها أسطوريًّا جِدُّ نادرة في الأدب العربي. ولكننا يجب هنا، أيضاً، أن نفرِّق بين قصص أليجورية ممتدة أو الحكايات التي ناقشناها حتى الآن، وبين نمط آخر من الإشارة، يُحْبَسُ في الاستعارة أو في الرمز الفردي، المستقل بذاته. مثل رمز الحديقة، على سبيل المثال. ومع ذلك، فعلينا بصورة أساسية أن نأخذ في الحسبان، على المستوى الرمزي، تداخل ما كان بالنسبة إلى العقل الوسيط صوراً جِدَّ "مادية" للنعيم الأبدي، الإشارات القرآنية المفصلة، الدقيقة (أو على الأقل الملحة والمتكررة إلى أقصى حَدٍّ) عن مكافأة أخروية. وعلاوة على هذا، فإن أماكن النعيم تلك المصورة بدقة كبيرة تصبح جزءاً من اهتمام المؤمن في المستقبل. إنها ليست ماضيه الروحي. وفي عبارة أخرى، إنها ليست ميثولوجيته ولكنها على الأرجح إيمانه بالأخرويات على نحو حصري، وبالتالي يكون أقلَّ تَمَكُّناً بكثير بوصفها مادة أدبية-رمزية. فالأدبُ يفضِّلُ أن يتعاملَ مع كَمٍّ أكبر من "المادة" في الماضي، ومع كلِّ الغموض في المستقبل. ويبدو أن القرآن قد انتزع من الخيال الأدبي العربي كثيراً من الغموض الإبداعي المتصل بالمراحل المستقبلية للسعادة العظيمة أو أمكنة النُّعْمَى *loci amoeni*، في حين أهمل في الوقت نفسه أن يزوِّد ذلك الخيال بذخيرة مبنية سرديًّا، أو قابلة للتفسير، من المادة ذات الأصل الأسطوري، الخيالية حول

النعيم الأصلي وأسباب فَقْده. فالقرآن نادراً ما يستخدم رموزَ الحديقة خارج سياق أخروي صارم، ومتكرِّر على نحو آليٍّ تقريباً؛ ومع ذلك فيمكن من خلال استعارات نموذجية أصلية بصورة حقيقية مثل تلك التي عن الإنسان الصالح، "كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصابَها وابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِنْ لَمْ يُصِبْها وابِلٌ فَطَلٌّ" (٢١)، أنَّ بعضَ اللِّقاحِ الرمزي قد سقطَ على نحوٍ مُمْكِنٍ تَصَوُّرُهُ على الأدب العربي الدنيوي، من حديقةٍ إلى أخرى.

يظهر الفردوس، في التصوير البصري القرآني "العادي"، مثل صحراءَ في لحظةِ إزهارها المُؤَقَّتة، واحةٍ من المياه العذبة، مقاصيرَ للسرور، خمرٍ مُمْتِعةٍ إلى الأبد، صُحْبةٍ أنثويةٍ مثاليةٍ، ومُمْتِعَةٍ إلى ما لانهاية، وخدمةِ حاملي الكؤوس الشباب، المُكْتَنَفِينَ بالأسرارِ ذوي السلوك البلاطي. إنه الإعلاءُ لما يَتِمُّ التعرُّف إليه في القرآن نفسه بوصفه إرضاء لـ"شهوات" الإنسان في هذا العالم(٢٢). وإن ذلك في القرآن وعد جميل، ولكنه وعد جدٌّ ملموس، وواضح، أيضاً. ومركَّزٌ عليه تركيزاً كبيراً، ويتحرَّكُ، في مقصده النظري "المتراكم"، بإخلاصٍ مبالغٍ فيه. وقد يكون أمراً غيرَ مثيرٍ للدهشة أن نَجِدَ الأدبَ العربيَّ الدنيويَّ يَنْأَى بنفسه عن تَمثيلٍ واضح، وهو تمثيل أحاديُّ الاتِّجاهِ من الناحية البلاغية مثل هذا التمثيل الواضح للسعادة السرمدية. ويمكن أن يكون أمراً متوقَّعاً تقريباً الالتجاءُ إلى أُمْثُولَة ساخرة من ناحية، وإلى رمزية نموذجية أصلية مبهمة من ناحية أخرى.

وفي الحقيقة، يُثْبِتُ كلا العملين العربيين الأساسيين في العصر الوسيط، اللذانِ يُصرَّانِ مع ذلك على رفع الستارة السماوية عن خشبة المسرح المكشوفة تماماً عن {عالم} ما بعد الحياة الموصوف بدقة قرآنيًّا، أنهما فكرتان ساخرتان في البنية والمحتوى. وهما رسالتان بالاسم ولكنهما قريبتان في الشكل إلى النوع المختلط {من النثر والشعر} من الهجاء (الإصلاحي) المنيبي Menippean satire {نسبة إلى منيبيوس Menippus الفيلسوف الكلبيّ في القرن الثالث قبل الميلاد، وينسب إلى مدينة أم قيس فيما كان يعرف آنذاك بسورية، وهي اليوم في الأردن، وقد تبلور "الهجاء المنيبي" بوصفه مصطلحاً تصنيفيًّا "لنوع من الأدب في القرن السادس عشر فقط، لكنه عاد فاشتهر بسبب الأهمية

التي منحها له ميخائيل باختين في نظريته للرواية"} . وهما رسالة الغفران للسوري أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ/ ١٠٥٧م)(٢٣) ورسالة التوابع والزوابع للقرطبي أبي عامر بن شهيد (ت ٤٤٦هـ/ ١٠٥٣م)(٢٤).

ويظهر كلا العملين في النصف الأول من القرن الحادي عشر، وتبدو رسالة ابن شهيد الْمُختزلة في مادتها أنَّها مكتوبة قبل رسالة المعري بسنوات قليلة فحسب. وإذا كانت الرسالتان تحاولان أن تخترقا الغلاف الحائل عمَّا تحت القمر لتتيحا لنا إلقاءَ نظرةٍ أكثرَ تَمَهُّلاً إلى ما يكمن خلفه، أو فيما وراءه، فإنَّهما تفعلان هذا بأسلحة مبتورة إلى درجة عالية، أو بالأحرى، ينبغي أن نقول إن فكرتَهُما كانت مَحدودةً بصورةٍ مُتَعَمِّدَةٍ. ويَجبُ ألا نَتَوَقَّعَ أن نَجدَ هنا الْمَدَى والتعقُّدَ الكاملَ للمُخَطَّط الدانتي الأخلاقي والأخروي، أو للفخامة الْميلتونية لعصيان الإرادات وتصادمها. بل نَجدُ عوضاً عن هذا، أن العملَيْنِ العربيَّيْنِ مُهْتَمَّانِ غالباً، كما في حالة المعري، أو بصورة كلية، كما في حالة ابن شهيد، بمَشاهدَ من بارناسوس Parnassus {الجبل اليوناني المقدس} أو من "جمهورية أدبية" اليجورية. وفي أفضل الأحوال، فكلتا الرسالتين عملٌ للبديهة الْمَصْقُولةِ والسخرية الحْادَّة.

ولا تُعَدُّ صورةُ عالم ما بعد الحياة التي تبزغ في رسالة ابن شهيد ذات صلة قوية بمناقشتنا الراهنة، وذلك لأنها لا تقدِّم لنا بصورة مباشرة تلك العوالم السماوية المقدَّر لها أن تكون منازل دائمة للبشر. فمخططه الأليجوري لعالم بارناسوسي من الجن يمثل وحسب المكان الحقيقي والأبطال الحقيقيين. ويصبح إسقاطاً(٢٥)، أو انقلاباً أفلاطونياً واضحاً هنا. وحتى سخرية عالم الحيوان السماوي هي بالتالي محايدة أليجوريًّا.

أما في رسالة الغفران للمعري، من الناحية الأخرى، فإن كل الصور الشعرية السماوية مؤسَّسة مباشرةً على النماذج القرآنية، متيحةً الفرصة لظهور تحريفات متعمَّدة جدِّ قريبة للمحاكاة الهزلية (الباروديا). وهكذا، توجد من أجل الإنسان الصالح في حديقة الجنة أشجار، ينشرُ كلٌّ منها ظلاً من أفق المشرق إلى أفق المغرب. وإذاً ما الأحلام البدوية

اللامعقولة {إذ "رُوِيَ أن بعض الناس قال: يا رسول الله اجعل لنا ذات أنواط، [شجرة كانوا يعظِّمونَها في الجاهلية]، كما لهم ذات أنواط"}. عن شجرة مثل ذات أنواط على سبيل المقارنة؟ وتحت أشجار كهذه، تجري غدران وأنهار من ماء، يعطي حياةً أبدية، ﴿وأنْهارٌ مِن لبن لَم يتغيَّرْ طعمُه، وأنْهارٌ من خَمْرٍ لَذَّةٌ للشاربين﴾(٢٦). ويعوم السمك في هذه الجداول العذبة، حتى لو كانت تأتي من مياه البحر المالحة. إن سمكاً مثل هذا لَم يُبْصِرْ مثلَهُ شاعرٌ مثلُ المتنبي!(٢٧)

يسكن الشعراء والأدباء هذا الفردوس. فبيت واحد يمكن تأويله على نحو إيجابي، يسمح بسهولة لبعض شعراء ما قبل الإسلام أن يلحقوا بأهل الجنان. لكن ليس ثمة مكان لأنصاف الأذكياء فـ"أَهْلُ الجَنَّة أذْكياءُ لا يُخالِطُهُم الأَغْبياءُ"(٢٨). وهل يَأْمَنُ الغافلُ المتطفِّلُ {ابن القارح} على الفردوس أن يركب هناك فرساً من خيل الجنة؟ ويجوز أن يقذفه الفرس السابح على صخور زمرد، فيكسر له عضداً أو ساقاً، فيصير ضُحْكةً في أهل الجنان! ولكن لا بأس، فهذا المتطفِّلُ يمكن أن يطمئن. فاشياء من هذا القبيل لا تحدث على هذه الأراضي(٢٩). فـ"الجنة لا يُرْهَبُ لديها السَّقَمُ، ولا تَنْزِلُ بسَكَنِها النِّقَمُ". وعندما يَمُرُّ رَفٌّ من الإوز وينْزل على روضة ما، فإنها تكون "إوز الجنة"؛ فمن شأن طير الجنة أن يتكلَّم، وقد "أُلْهِمَتْ" أن تسقط في هذه الروضة فتغني لِمَنْ فيها مِنْ شَرْبٍ. وفي حين ينتفضن، يصرن جواري كواعب، يَرْفُلْنَ في وَشْيِ الجنة، ولا يُثِرْنَ دَهْشَةَ أحَدٍ سوى ذلك المتطفِّل. ناهيكَ عن أصوات غنائهن، وعلمهن بالموسيقا والألحان المختلفة! ومع ذلك، فالسؤال المزعج حقيقة هو: كَيْفَ نَفَضَتْ عنها بِلَهَ الإوَزِّ المعروف عنها، وضعف عقلها؟ بل إن الإوَزَّ نفسها تُخْبِرُ ابن القارح أنه لَم يرَ من قدرة بارئه شيئاً بعد، وأنه على سِيفِ بحر العجائب وحسب!(٣٠)

وعندما يقرِّر الشاعر الشيخ لبيد، والذي عُوِّضَ عن أبيات شعر ثلاثة في تقوى الله وحَمْدِه وهَدْيِه نظيرها بَهاءً وحُسناً في الفردوس، أن يدعو كل الشعراء المستحقين وغير المستحقين من أهل الجنة إلى مادبة في الجنان في منْزله بالقَيْسية، فإن المناسبة يجب أن

تكون بدوية بصورة حقيقية. وفي البداية تُنْشَأُ أَرْحاء (طواحين) على أكثر أنْهار الجنة سخاءً؛ الكوثر، فَرَحًى من دُرٍّ، وَرَحًى من عسجد، وأَرْحاءٌ لَم يَرَ أهلُ العاجلة شيئاً من شكل جواهرهن؛ ولكن ثمة كذلك أرحاء اليد، تديرها جوارٍ من الحور العين وأخرى، تُديرها جِمالٌ تَسومُ في شجر عِضاهِ الفردوس، وأينق لا تعطف على الحِيران، وصنوف من البغال والبقر والحمر الوحشية. والطحين هو أفضل الطحين. ولَم يُغَنِّ شاعرٌ أبداً بِمثله. ثم جِيءَ بالطيور التي جرت العادة بأكْلِها، وسِيقَت البقر والغنم والإبل لِتُعْتَبَطَ، فارتفع رُغَاءُ الإبل، ويُعارُ الْـمَعِز، وثُؤَاجُ الضَّأْن، وصِياح الدِّيكة، لِمَرْأى الْمُدْيَة في يد الجزَّار. وذلك كله، بحمد الله، إذ لا أَلَمَ في الفردوس. ومع ذلك، فليس الأمر هكذا. ذلك أن جِدِّيَّةَ الأمر كله أقرب إلى الأضحوكة(٣١).

وأَسْمَى كِسْرَةٍ للسرور، أليست هي الصحبة الموعودة للحور العين؟ إن زائر الفردوس {ابن القارح} يحصل في النهاية على خلوة بِحُورِيَّتَيْنِ من هذه المخلوقات الفاتنة. ولكن مع ذلك كيف تزدحم أفكار ذلك المحب الشيطاني امرئ القيس بعقله: أفكار عن أم الحويرث وجارتها أم الرَّباب. ومع ذلك، يا لَها من مقارنة! ويندفع إلى أحضان المتعة، الحورية الأولى أولاً، ثم الأخرى؛ يترشَّف رُضاب كل منهما ويقول: إن امرأ القيس لَمِسكينٌ مِسكينٌ! تحترق عظامه في السعير ولا يزال المرء يتمثَّل بقوله في طيب رائحة ثغر المرأة وريقها ـ هنا في الجنة!

لكن حب الفضول، مع ذلك، قد يفسد اللحظات السعيدة حتى في الجنة. فالزائر يستغرب ضحك إحدى حُورِيَّتَيْهِ؛ إذْ تستمعانِ منه إلى أبيات امرئ القيس المشار إليها، فيسألها مِمَّ تضحك؟ وتسأله هل يدري مَنْ هي. أليست هي من حور الجنان اللواتي خلقهن الله جزاءً للمتقين، وقال فيكن: ﴿كأنَّهُنَّ الياقوتُ والمَرْجانُ﴾. فتذكر له الأولى أنها كذلك بإنعام الله العظيم، على أنها كانت في الدار العاجلة تعرف بحمدونة، وتسكن في باب العراق بحلب، وأبوها صاحب رحى، وتزوَّجها رجل يبيع السَّقَط، فطلقها لرائحة كرهها من فمها، وكانت من أقبح نساء حلب. فلمَّا عرفت ذلك زهدت

في الدنيا الغرّارة، وتوفّرت على العبادة، وأكلت من مغزلها ومِرْدَنِها، فصيرها ذلك إلى صورتها الجديدة. أما بالنسبة إلى الحورية الأخرى، فكانت توفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد، على زمان أبي منصور محمد بن علي الخازن، وكانت تُخْرِجُ الكتبَ إلى النسّاخ. فمن الذي لا يتذكّرها؟

وبلا جدال يجب أن يكون هناك شيء أكثر للجمال في الفردوس. ويَمُرُّ مَلَكٌ من الملائكة بالصدفة فيرغب الزائر في أن يستضيء برأيه عن الحور العين في ضوء ذكرهن في القرآن الكريم. فيخبره الملك أنَّهُنَّ على ضَرْبَيْنِ: ضَرْبٌ خلقه الله في الجنة لَم يعرف غيرها، وضَرْبٌ نقله الله من الدار العاجلة لَمّا عَمِلَ الأعمال الصالحة. ولكي يلحظهن المرء، عليه أن يدخل إلى حدائق لا يعرف كُنْهَها إلا الله، حيث يوجد شجر غريب "يُعْرَفُ بِشَجَرِ الْحُورِ"(٣٢)، تَحْمِلُ ثماراً. ويأخذ الزائر ثَمَرَةً من هذا الثمر - قد يكون سَفَرْجَلَةً أو رُمَّانةً، أو حتى تفاحة فيكسرها؛ فتخرج منها جارية حوراء عيناء تبرق لحسنها حوريات الجنان. وتسأل مَن فَكَّ أَسْرَ جَمالها عمَّا يمكن أن يكون، وما إن تسمع باسمه حتى تُخْبِرَهُ برهبة أنها كانت تُمَنَّى بلقائه قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة. وفي مواجهة هذه النعمة الكبرى لله القدير، لا يملك الزائر سوى أن يقتبس بعض الحديث الشريف ويسجد إعظاماً لله القدير. ولكنه حينما يسجد هناك، يخطر في نفسه أن تلك الجارية، على حسنها، نحيفة، وهو ما لا يتفق مع النموذج البدوي. وبعد السجود الواجب، مع ذلك، وهو يرفع رأسه، يلحظ معجزة مهولة تبدو حرفيًّا ليس لها نهاية. فرِدْفا هذه الحورية السماوية، والتي بدت له متواضعة، يُضاهيان الآن كُثْبانَ عالجٍ، وأنقاء الدهناء التي كان كل شعراء الصحراء قد تجرأوا على التغني بها: إنها آفاق من السرور المتموِّج. ومع ذلك، يا لها من راحة أن يجد المرء أن في الفردوس بُعْداً متأرجحاً بين إرادة الرغبة الملحة والعقل الواعي المحدود، والذي من خلاله يمكن لِمسخ ما أن يُصْنَعَ بسهولة وأن يُعادَ إلى حالته الأولى بالسهولة نفسها(٣٣).

لقد كان النثرُ العربي الخيالي، سواءً في حالته السردية أو التأمُّلية المفكَّكة، متشكِّلاً

في إيجازٍ صارمٍ من وسائل تعبيرية أو حتى من وسائل جمالية مبهمة وساخرة بصورة حيوية، وتقريباً بأسلوب مذهب الطبيعية، على اتصال كافٍ بالتعبير بالرموز النموذجية الأصلية عن زمان النعيم الأصلي، والأبدي بالمثل، ومكانه. وترجع الشفافية السهلة والتراكم غير المكبوح لهذه الرموز في قصص الليالي العربية إلى انتقائية شعبية ساذجة مؤسسة على مبدأ الانجذاب الترابطي أكثر من مبدأ الاختيار الواعي. وفي نظام مثل هذا، ما إن تبدأ سلسلة نوعية من الرموز حتى تتكاثر ذاتيًّا عن طريق تشكيل-تسلسلي حُرٌّ. إن المدوَّنة الكلية لمصادر محلية ومجاورة، فولكلورية معاصرة وخرافية قديمة بالمثل تفيض بحرية إلى قصص بسيطة ظاهريًّا عن العجائب، والمغامرات، والثروات غير المحدودة. كذلك فإن الأدب العربي الوسيط المسمَّى الأدب النثري، على العكس تماماً من الشعر، اتخذ من المراكز التجارية المدنية بيئة له. فالقصص تبدأ في الأسواق والموانئ، في بغداد أو البصرة، لكن ما إن تتقدَّم، بوصفها أوهاماً خيالية سريعة الاستثارة، فإنها تتحوَّل إلى مغامرة خالصة، وتتحرك بجسارة على طول طرق التجارة فوق الأرض وفوق البحر، واصلة إلى الكَنْزِ الأسمى فيما وراء الجبال السبعة والبحار السبعة. ولكن حينئذٍ فإن العودة تكون مرة أخرى على طول طريق التجارة نفسه، ويُتَوَّجُ النجاح النهائي للمغامرة بنهاية سعيدة مفاجئة متواضعة، تُمَثِّلُ هبوطاً مفاجئاً بعد تكثيف لمُغامرة مستهدفة بجسارة. وهكذا، فإن النجاح الحقيقي يقاس بمستويات "واقعية" بمعنى أنها تؤكد الوقائع الاجتماعية للبيئة العادية لهذا الأدب التي يُمَثِّلها الصانع والتاجر. وتحتفظ الحدائق في السماء والجزر المحظوظة المسكونة بتكافلات وهمية حسية بين الحياة النباتية والحيوانية بسحرها الخيالي الحقيقي عندما "تُتَذَكَّرُ" وتُحْكَى من منظور نِهاية سعيدة "واقعية" قابلة لأن تُؤَطَّرَ اجتماعيًّا. وبهذه الطريقة ليس ثمة اضطراب بين الهدف والحلم. فأحدهما يقف؛ والآخر يمضي. ولعل سندباد لَمْ يتوقَّف أبداً عن الحلم برحلة ثامنة، لكن باب الحجرة السابعة ينفتح من تلقاء نفسه وحده.

إن السمة الأدبية المصقولة بدرجة عالية، والمبهمة بطريقة مقصودة، لعمل مثل رسالة

الغفران، من ناحية أخرى، ذات مجال خيالي متحكَّم فيه غاية التحكُّم. فمؤلفها، في عمل دال على براعة حقيقية، وذي تَمرين ساخر مستمر، مقيَّدٍ دائماً بطراز بدئي موضوعاتي "مستقيم" ينسج حوله الشبكة الدقيقة لبديهته الساخرة. وصحيح أن النموذج "المستقيم" مركَّب بدرجة كافية، ولكنه ليس في النهاية بالصورة التي يكون عليها في السرد الخيالي الشعبي. وهكذا فإن ما تستطيع رسالة الغفران أن تعطيه لنا من الرموز والصور هو محرَّف بالبداهة وحسب، وإن يكن صورة مرآوية، مشرقة على نحو مستغرق للنموذج الأصلي القرآني عن مكان النعيم ونوعه. وفي نهاية العملية الساخرة تتركنا مفرغين من كل الحنين النموذجي الأصلي ومن كل حلم رمزي(٣٤). هنا، إذاً، تُنْتِجُ الألفةُ الساخرةُ بالرمز تأثيراً نازعاً للأسطرة demythologizing. إن الضحكَ الباردَ للعقل متعةٌ جديدةٌ للإنسانِ الوسيط. وقد يكونُ فاجأ الأدبَ العربيَّ على غيرِ استعدادٍ بالمَرَّةِ.

٢- فضاءات المتعة: مُدْرَكَة، مَفْقُودَة، مُسْتَعَادَة(٣٥).

"إنَّ المَكانَ، فِي مَقْصُوراتِهِ المُغْلَقَةِ التي لا حَصْرَ لَها، يَحْتَوِي عَلَى الزَّمَنِ مُكَثَّفاً. هَذهِ هِيَ وَظِيفَةُ المَكَانِ". وإذا كان تَبَصُّرٌ ما بحاجةٍ إلى تناقض ظاهري ما، فإن جاستون باشلار لديه ذخيرة لا تُسْتَنْفَدُ من كليهما، لكن شعرية المكان لديه التي تنمو من الظاهراتية وتتطوَّر حولها، و"المسح التحليلي" "topoanalysis"(٣٦) للبيت، إذا استخدمنا مصطلحه الخاص، يقترب به على نحو خاص من التناقض الظاهري الذي يَجُوسُ عبرَ مقصورات "منازل" النسيب العربي و"دياره": فشاعر النسيب يستخدم مكانه، وخصوصاً التجليَّات الكثيرة للديار، بوصفه مكاناً تستريح فيه ذكرياته، التي أصبحت بلا حركة وتحوَّلت إلى صور، تحوَّلت إلى "أماكنِ أُلْفَتِنا"(٣٧). لقد أصبحت دياراً للقلوب، وبهذا المعنى سوف تظل مسكونة إلى الأبد، على نحو ما كان المتنبي (ت ٣٥٤هـ/ ٩٦٥م) يعرف حقَّ المعرفة(٣٨):

لَكِ يا منازِلُ في القلوبِ منازِلُ ... أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أواهِلُ

لقد أصبحت ديار القلب تلك، في سكونها المطلق، ديار ذكريات بلا حركة، أماكن

يمكن التحول إليها طلباً للمأوى والحماية. إنها لهذا ليست مجرد نقاط مؤقتة. فهي تمتلك الآن رحابة بُعْدٍ مادي. في الفصل الأخير من "التحليل المسحي" للبيت، يلمح باشلار إلى هيئة هذا المكان الخاص الذي هو البيت، أو بالأحرى، يتكلَّم عن "استدارة الحياة"، عن "استدارة المكان الداخلي"، وحتى عن استدارة الشجرة، "التي تمنح نفسها ببطء الشكل الذي يزيل مخاطر الريح"(٣٩). وفي مكان آخر يقتبس من الشاعر جين كيرول Jean Cayrol(٤٠):

لعل أحداً لا يَجْرَحُ الثمرةَ

إنَّها ماضي الْمُتْعَةِ التي هي

في طريقها لتصبحَ مستديرة.

وهكذا نعرف أن بيتنا بوصفه ذكرى بلا حركة في انتظارنا في تلك المملكة الكاملة الخاصة للماضي الذي ليس له علاقة بالزمن المتناهي، التاريخي الذي له سِمَة حارسة أكيدة وهيئة. هذه هي المملكة التي تصبح فيها الزهور "حَدائِقُ الفِرْدَوْسِ الصَّامِتَة"(٤١).

لا شِعْرَ يَتَكَلَّمُ بإلْحَاح عن المكان الداخلي الذي هو كله ذكرى وحنين أكثر من الشعر العربي. فهذا المكان، بوصفه صورة شعرية، يمكن أن يظهر تحت أسماء وتجليات كثيرة، ولكن القوة الموحية للاشتقاق العربي تجعل الشاعر والقارئ يُجَرِّبانِ حَميميةَ الشكلِ السائد للاستدارة. فـ"دار" و"ديار" شكلان مستديران اشتقاقيًّا (د-و-ر = استدارة)، ويمتد هذا الاشتقاق الجوهري مفهوميًّا بالارتباط بكل المنازل المهجورة، وأماكن الوقوف الخراب، والأطلال، والعرصات في النسيب. وفي جميعها يرقد النموذج الأصلي لتلك الدار هاجعاً والذي لديه الميل الخيالي نحو الاستدارة، استدارة مكاننا الداخلي(٤٢). وعندما تصبح الأرض كلها هي مكاننا الخاص للوعي، فإنها تصبح محيط دائرتنا. إن محيطَ الديار في النسيب العربي هو كذلك، وفوق كل شيء، محيطُ ألفةٍ ومحيطُ ذكرى. وسواء أكانت دار ما سوف تكون مَنْزلاً موسِميًّا للمحبوبة، أو مسقط رأس الشاعر، أو أوطانه، فإن الحقيقة المادية الخالصة للمكان تكون قد فقدت أهميتها

الشعرية. فكل شيء قد أصبح جزءاً من الاستدارة الدافئة، الحميمة للتذكُّر. ومع ذلك، فإذا كانت أصداءُ التذكُّرِ تَرِنُّ بعمقٍ كافٍ، وهذا في الشعر ضرورة بقدر ما هو ضروري لشجرة ما أن تمتد بجذور ثابتة، فإننا نكون قد اتصلنا بالنموذج الأصلي، بالأساس الوطيد للصورة بوصفها تذكُّراً. وعلى هذا المستوى تحديداً تكتسب رمزيةُ كلِّ الديار، ورمزيةُ كلِّ أماكن الألفة، ورمزيةُ كلِّ صورِ تلك الأماكن، الرغبة النهائية في شيء تَمَّ امتلاكه في البداية، شيء مشار إليه بالعادة الثقافية بوصفه الفردوس.

هنا يمكن كذلك أن يتحوَّل محيط الألفة إلى مكان آخر للتذكر النموذجي الأصلي، الذي هو الحديقة. وقد لا يكون اتساع حديقة ما، أو محيطها، استدارتها، إذا جاز التعبير، واضحاً دائماً. وفي الشعر العربي تستقبلُ الحديقةُ شكلها تقريباً بوصفها المكانَ الداخليَّ للألفة. وعندما تصبح "حَديقَةً فِي القَلْبِ"، فإنها تكونُ قد استَحقَّتْ حَقَّ مَوْلِدِها، والذي هو نفسه مثل حَقِّ "مَنازِلِ القَلْبِ" الرمزيةِ في النسيب. ومن دون وعاء الألفة هذا، فإن حديقةً ما يُمْكِنُ أن تظهرَ مفتوحةً ومبسوطةً - حلماً انطباعيًّا لصور خالصة. ومع ذلك، فعندما تكون الحديقةُ في القلب، والقلبُ في الحجاز، والحنينُ هو للسعادة الماضية وذكريات البيت، فمن ثم تكتسبُ حديقةٌ مثل هذه حدودها الكفافية للمكان الداخلي كما تفعلُ حديقةُ أبي الحسن التهامي (ت ٤١٦هـ/ ١٠٢٥م)(٤٣):

أَسْتَوْدِعُ اللهَ في أَرْضِ الحِجازِ رَشاً ... في رَوْضَةِ القَلْبِ مَأْواهُ وَمَرْتَعُهُ
بِاللهِ يا شَوْقُ رِفْقاً بالفُؤادِ فَما ... أُطِيقُ أَكْثَرَ مِمَّا أَنْتَ تَصْنَعُهُ
وَأَنْتَ يا وَصْلُ عُجْ في رَبْعِ فُرْقَتِنا ... عَساكَ تَجْمَعُ شَمْلاً عَزَّ مَجْمَعُهُ
وَسَقِّهِ مِنْ حَيا التَّقْريبِ سارِيَةً ... فَإِنَّهُ داثِرٌ قَدْ مُحَّ مَوْضِعُهُ
عَسَى اللَّيالي بِأَوْطاني التي سَلَفَتْ ... تَرْجِعْنَ فيهِ رُجُوعاً لا نُوَدِّعُهُ

على الطرف الآخر من إدراك الحديقة إدراكاً شعريًّا سوف يكون المنظر الطبيعي الرعوي الكلي، منتشراً من أفق إلى أفق، عن حديقة الفردوس مطبوعةً على شبكية حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م). وسوف نقع تحت إغراء رؤيته بوصفه مشهداً

مُنَمْذَجاً، مُنَقَّحاً، إذا كان لمقاومة الشاعر النهائية ألا تُخْفِي عنَّا حقيقةَ أن هذا المنظر الطبيعي، أيضاً، ليس فقط ذكرى مقبوضاً عليها بوصفها صورةً وبوصفها حلمَ يقظةٍ، لا يرغبُ القلبُ في أن يصحو منه(٤٤):

بِجَنَّةِ الأَرْضِ هِمْتُ يا صاحِ فَلَيْسَ عنها الفُؤادُ بالصَّاحِ
تِلْكَ مَحَلُّ النُّهورِ مُرْسِيَةٌ مَوْطِنُ أُنْسِي وَدارُ أَفْراحِي
مَرْسِيَ كَم ناعِمٍ وَكَمْ جَذِلٍ بَيْنَ الرِّياحِينِ فيكِ وَالرَّاحِ
هابِطَةُ النَّهْرِ مِنكِ أَذْكُرُها مِنْ شَطٍّ اعْلاهُ جِسْرُ وَضَّاحِ
فَكُلُّ حُسْنٍ ما بَيْنَ قَنْطَرَتَيْ طَبيرةٍ منهُما وَسَبَّاحِ
سَبْعونَ مِيلاً كُنَّا نَجولُ بِها بَيْنَ جُسورٍ وَبَيْنَ أَدْواحِ

وعموماً نلحظ في شعر الحديقة العربية توتراً لا يمكن تجنبه بين الرؤية الموضوعية والذاتية وبالقدر نفسه بين الرؤية الرمزية والواقعية. وبمجرد ما تظهر موضوعة الحديقة وقد حرَّرت نفسها من السياق الرمزي للنسيب ـ وهذا يعني أنه بِمُجَرَّدِ ما تَتَوَقَّفُ الحَديقَةُ في القصيدةِ عن المُشاركة من قرب في الحالة النفسية للأسى والفقد، حيث تُطَوِّرُ على نحو أكيد تشابُهاتٍ رمزيةً مع المنازل والديار ـ فإن اختزالاً واضحاً للكثافة الرمزية يبدأ في الظهور. وهذا لا يعني أن الكثافة الغنائية لقصيدة ما سوف تتناقص أيضاً. وفي الحقيقة، فإن المادية والموضوعية الناتجتين، والمواجهة التامة المباشرة مع الصورة أو الشيء، يمكن أن تُنْتِجَ في أمثلةٍ للامتلاء شعراً، يقتربُ من التعريفات الحديثة لـ"الصُّوَرِية" "imagism" أو بالأحرى لـ" الشعر الخالص" "pure poetry" كما فهمه جورج مور: وهو شعرٌ "وَليدُ الإعْجاب بالعالَمِ الوَحيدِ الدائِمِ، عالَمِ الأشْيَاءِ"(٤٥).

وفي أحد أكثر الوقفات الوصفية مباشرةً أمام المنظر الطبيعي، الذي يحتفظ مع ذلك بمكان النسيب داخل القصيدة، يصل أبو تمام (ت ٢٣١هـ/ ٨٤٥م) إلى هذا الاستنتاج الكاشف شعريًّا، وإن كان تجميعيًّا وموضوعيًّا(٤٦):

دُنيا مَعاشٌ لِلْوَرَى حتَّى إذا جُلِيَ الرَّبيعُ فَإِنَّما هِيَ مَنْظَرُ

إن تَجَدُّدَ الموضوع بوصفه صورةً قد بدأ. وجوهره الشعري يُدْرَكُ كما لو كان للمرة الأولى، وإنه بهذه الجِدَّة المدركة سوف يبقى من الآن فصاعداً.

لكن رمز الحديقة الأبدية ليس بحاجة إلى أن يُنْفَى من الحدائق التي تُظْهِرُ نفسَها فعليًّا للعين، وحيث تبدو الْمُتْعَةُ لحظةً شعريةً فحسب. إنَّ شعرَ الحديقة العربي يردِّدُ في الحقيقة أصداءه النموذجية الخاصة، حتى وهو منفصل عن الرمزية الآسرة المحتفظ بها في النسيب. إن الحديقة وساكنيها، الزهور، كينونات شعرية مميزة، قادرة على أن تشع هالتها الرمزية الخاصة. وهكذا، فإن بدا حلم يقظة بالحديقة في البداية مثل حلم الشاعر الحلبي أبي بكر الصنوبري (ت ٣٣٤هـ/ ٩٤٥م) قاصداً فحسب إلى القبض على صورة واحدة، وعلى لحظة واحدة في وعي الشاعر بالمتعة، فإننا في نهاية الحلم لَمّا نزل نرصد رغبة جديدة لدى الشاعر: ويجب أن تظل هذه الصورة/اللحظة المقبوض عليها غير منتهكة ونقية. وبطريقة ما تغيِّر هذه الصورة/اللحظة مادتها وتستميل فضاءات أخرى، يجب ألا تُدنَّس(٤٧):

يا رِيْمُ قُومي الآنَ وَيْحَكِ فانْظُري	ما لِلرُّبَى قد أَظْهَرَتْ إِعْجابَها
كانتْ مَحاسِنُ وَجْهِها مَحْجُوبَةً	فَالآنَ قد كَشَفَ الربيعُ حِجابَها
وَرْدٌ بدا يَحْكي الخُدُودَ وَنَرْجِسٌ	يَحْكي العُيونَ إذْ رَأَتْ أَحْبابَها
وَشَقائِقٌ مِثْلُ المَطارِفِ قد بَدَتْ	حُمْراً وقد جُعِلَ السَّوادُ كِتابَها
وَنَباتُ باقِلاَّءَ يُشْبِهُ نَوْرُهُ	بُلْقَ الْحَمامِ مُشيلَةً أَذْنابَها
وَالزَّرْعُ شِبْهُ عَساكِرٍ مُصْطَفَّةٍ	قد فُوِّقَتْ عن قَسْيِها نُشَّابَها
وَكَأَنَّ خُرَّمَهُ البَديعَ وقد بَدا	رُوسُ الطَّواوِسِ إذْ تُديرُ رِقابَها
وَالسَّرْوُ تَحْسَبُهُ العُيُونُ غوانِياً	قد شَمَّرَتْ عن سُوقِها أَثْوابَها
وَكَأَنَّ إِحْداهُنَّ من نَفْحِ الصَّبا	خَوْدٌ تُلاعِبُ مَوْهِناً أَتْرابَها
لو كُنْتُ أَمْلِكُ لِلرِّياضِ صِيانَةً	يَوماً لَما وَطِئَ اللِّئامُ تُرابَها

وعلاوة على هذا، فإن توسيع المدى الموضوعاتي لقصيدة الصنوبري يخبرنا أن موتيف اكتمالها يجب كذلك أن يكون نبضها الموضوعاتي الأول والمحدِّد - إلى الحد الذي كان {هذا النبض} يمثل البذرة التي سبقت القصيدة بوصفها تأثيراً وتلبَّثَتْ بوصفها بَقِيَّتَها التناصية. وهذا يصبح جدٌّ واضحٍ عندما نقارن قصيدة الصنوبري بأخرى جدٌّ قديمة، أرهصت بها، في حَماسة أبي تَمام، حيث تُنْسَبُ إلى شاعر مجهول باسم أبي القمقام الأسدي(٤٨):

اقْـرَأْ على الوَشَلِ السـلامَ وَقُلْ لَهُ ... كُلُّ الْمَشارِبِ مُذْ هُجِرْتَ ذميمُ

سَقْياً لِظِلِّكَ بالعَشِيِّ وَبالضُّحَى ... وَلِبَرْدِ مائِكَ وَالْمِياهُ حَميمُ

لَوكُنْتُ أَمْلِكُ مَنْعَ مائِكَ لَمْ يَذُقْ ... ما في قِلاتِكَ ما حَيِيتُ لَئيمُ

يجب ألاّ تبدوَ حديقةُ الصنوبري، رعايةً للوحدة الغنائية للقصيدة، مع ذلك، "مُسَيَّجةً" في مظهرها المرئي، الصُّوَرِيّ. يَجِبُ ألا تكون تجريداً موضوعاتيًّا. ومثل منظر أبي تمام الطبيعي المكسوّ بالزهور(٤٩)، فمنظر الصنوبري في البداية فضاء متألق مفتوح من الرُّبى الرعوية، وقد تغير مظهرها الخارجي بمقدم الربيع. وفي إشراقها تبدو أنها تستثني فكرة الحدود. وعلى نحو تدريجي فحسب تصبحُ الحديقةُ فضاءَ الشاعر الداخلي، وبهذا المعنى لم تعد حينئذٍ منظراً طبيعيًّا مفتوحاً لكن حديقة محاطة بسياج، يجب حِمايتها من كل ما يمكن أن يُعَكِّرَ صفوها الداخلي. ومُشْرِقاً بِبُطْءٍ لكن مُغْرباً فجاةً مع ذلك، يأخذ "الفردوس الأرضي" مكانه في عقل الشاعر العربي. كذلك لا تشبهُ حديقةُ الشاعر العربي المسيَّجةُ مَخْدَعَ ڤينوس في قصيدة الزفاف لدى كلاوديانوس أو الْجُنَيْنَة المصونة *hortus conclusus* في رومانس الوردة. فليس ثَمَّةَ كائناتٌ اليجوريةٌ عابثةٌ في الداخل أو معتمدةٌ على الحائط ومَمْنوعةٌ من الدخول. ولا تشبه أيُّ حديقةٍ للشاعر العربي حديقةَ مايكل درايتون أو بدرو سوتو دي روخاس، أي مملكة لربات الفن والمختارين من بين الشعراء(٥٠). أما حديقة حلب فتبقى، حتى وهي تُرَجِّعُ أصداءَ أماكنِ النعيم الأبدي والكمال المتوحِّد، حِمًى للزهور. إنها مَحَلٌّ للحلم الأبدي الذي سوف

يُجَرَّبُ مع ذلك من خلال الحواس. وبهذا المعنى، مع ذلك، قد تكونُ أكثرَ قدرةً على توليد جوٍّها من التقديس القريب للغاية من أماكن مقدسة جدٌ عتيقة، قد توَّجَت ذات مرة، بوصفها أماكن حِمًى، التلالَ المكسوَّةَ بالغابات في شرقي البحر المتوسط وامتدت شبكة كفاءَتها الرمزية نحو "ديار" الجزيرة العربية. وهكذا يذكِّرنا وليام روبرتسون سميث كيف لا يزال إيامبليكوس Iamblicus يتكلّم عن جبل الكرمل بوصفه جَبلاً "مقدَّساً فوقَ كُلِّ الجبال ومَمْنوعاً دُخُولُهُ على السُّوقَة" (التأكيد من صنعي)(٥١)؛ ونقرأ عن "القدس الجديدة" في سفر الرؤيا ٢١ : ٢٧ أن "لا شَيْءَ غَيْرَ نَظيفٍ سَوْفَ يَدْخُلُ إليها، وَلا أيٌّ أحَدٍ يَرْتَكِبُ البَغْضَاءَ أو الرِّياءَ". وليس أقلَّ دلالةً عن هذا الحديقةُ السريةُ *giardino segreto* لبرامنته Bramante في حدائق البلفدير في الفاتيكان، المُصَمَّمَةُ لتكونَ أوَّلَ متحف لعصر النهضة، والمُدْرَكة على نحو صحيح بوصفها بستاناً منعزلاً، وعلى مدخلها نَقْشٌ يُحَذِّرُ كُلَّ الزائرين بكلمات {العرافة} سيبل Sibyl إلى {البطل الطروادي} إينياس Aeneas "procul este prophani" (فَلْيَلْتَزِمِ الْمُدنَّسُونَ بعَدمِ الاقتراب)(٥٢).

تَلْتَذُّ الحديقةُ المُسَوَّرةُ في الشعر العربي، بوصفها موتيفاً، فوقَ كلِّ شيءٍ، بقناعِ الاستعارة. فهي تستطيع أن تكون فرعيَّةً بصورة واضحة ومركزيةً بصورة ضمنية ـ مرةً بوصفها استعارةً وأخرى بوصفها رمزاً ـ، صانعةً اتصالاً ماديًّا بموضوعها فقط كي تبعده عن المركز إلى مملكة مُفَرَّغَةٍ من ماديتها. إنها خاطفة وحارسة أبدية للواقع. ويصل الشاعر الجاهلي الفارس عنترة إلى محبوبته عبر تأمل لروضة لا تزال جدَّ رعوية(٥٣)، ولكن بعد ذلك، ما إن يكون قد أمعن النظر في رؤية ما، أو صورة ما، لمكان مثل هذا، ليس استعاريًّا فحسب بل رمزيًّا، فإن مملكة الواقع تتغيَّر. إن المرعى بوصفه "رَوْضَةً أُنُفاً"، يَتَحَوَّلُ إلى مكان ممنوع الاقتراب منه، وذي حصانة(٥٤) لواقع مُمْتَنِعٍ ومُحَصَّنٍ، ويبدأ تَحَوُّلُهُ إلى الحديقة. وهكذا يعرف الشاعر الإسلامي المبكر شبيب بن البرصاء المُرّي مَحْبُوبَتَهُ بما هي جنة عدنية على نحو أكثر خصوصية: مُسَيَّجة أو هي ممنوع دخولها "جَنَّةٌ حِيلَ دونَها"(٥٥). وهو يَخْتَزِلُ المسافةَ، بقدر ما يَخْتَزِلُ التوترَ، بين الاستعارة والرمز.

وسوف يجعلُ الإحساسُ بالمتعة الهادئة والألفة المحْميَّة، اللتين يمكن أن تثيرهما بِرْكَةٌ ما في الحديقة، الشاعرَ الجِدَّ بلاطيٌّ للحقبة العباسية المُتَأخِّرَة السَّري الرفَّاء (ت بعد ٣٦٠هـ/ ٩٧٠م) يفكِّر في حديقة داخل حديقة. وسوف يقوده هذا الإحساسُ إلى الجوهر الداخلي للعزلة. ويجد هذا الشاعر من حلب، مدينة سيف الدولة، استعارتَهُ المعمَّقَة للحِمَى والأمان في هدوء بِرْكَةٍ ما وهي تقوم مثل مرآةٍ، تَحُفُّ بها حديقةٌ حقيقية(٥٦):

وآمِنَةٍ لا الوَحْشُ تَذْعَرُ سِرْبَهَا ... ولا الطَّيْرُ منها دامِياتُ الْمخالبِ
هي الرَّوْضُ لَمْ تَنْشَ الْخمائِلُ زَهْرَهُ ... ولا اخْضَلَّ عن دَمْعٍ مِنَ الْمُزْنِ ساكِبِ
إذا انْبَعَثَتْ بَيْنَ الْخمائِلِ خِلْتَها ... زَرابِيَّ كِسْرى بَثُّها في الْملاعِبِ

في هذه الاستعارة المركَّبة، المميزة لشعر الحديقة العربي وهو يصل إلى أعلى درجة في صقله البلاطي، تتضافر ثلاثةُ مكوِّناتٍ رمزية: الماءُ مع هدوئه وخَيْره، ومعنى الأمان الأعمق؛ ومثالُ التناغمِ الرعويِّ؛ وحديقةُ الحواسِ، وكلُّها متشاركةٌ كما لو كانت ذات تَمجيدٍ بلاطي للنعيم المخصوص المرموز إليه من خلال سجادةِ أحَدِ الأباطرة(٥٧).

لكن متعة الحديقة لا تدوم. فجمالُها المعمَّقُ يستثيرُ في الشاعر مشاعرَ مُقْلقَةً. والْجَمالُ يَغارُ مِنْ طِفْلِهِ الخاص، مِنَ الْمُتْعَةِ التي يُنْتِجُها، وهكذا يُبْذَرُ الْحُزْنُ في القَلْبِ. وتُصبحُ الزهورُ الْمَرايا الْمُتَعَدِّدَةَ لِهَذا الحُزْن(٥٨):

نَرْجِسَةٌ لَم تَزَلْ مُحَدِّقَةً ... لَمْ تَكْتَحِلْ قَطُّ لَذَّةَ الغُمْضِ
أمالَها القَطْرُ فَهْيَ باهِتَةٌ ... تَنْظُرُ فِعْلَ السَّماءِ بالأرْضِ

والأبيات للوَأْواء الدمشقي (ت ٣٩٠هـ/ ٩٩٩م)، وهو شاعر آخر ذو صقل شبيه بالزركشة، يجتمع مع غيره في بلاط سيف الدولة. وفي أبيات مثل هذه، تستحوذ على الخيال على الرغم من النغمات العالية للحالة النفسية المحيطة بالاحتفال البلاطي، تبدو حالةُ الانقباضِ الدقيقة، الموحيةُ مثلَ خَيْطٍ مُقَصَّبٍ بِفِضَّةٍ شاحِبَةٍ شحوباً خاصًّا على الفولاذ الدمشقي النفيس للحديقة العربية وشِعْرِ الزهور. ومع ذلك، فإن موضوعة الأسى في حديقة مُزْهِرَةٍ هي دائماً أكثرُ من أن تكون مجرَّدَ عنصر في إنشاء طباقي antithetic.

فالأسى في حديقةٍ ما يُرَجِّعُ أصداءَ خسارةِ شيءٍ ما في طبيعة الحديقة نفسها، وحالةُ الانقباضِ الشعريِّ هي التي تَتَوَسَّطُ بين عدم الاعتقاد في خسارة كهذه والقبول بِها.

في الشعر العربي قد لا نحصل على ثقة كاملة بهذا المعنى الخفي للحديقة الحزينة حتى نقابله بوصفه جزءاً من اللغة الرمزية للنسيب التقليدي. وفقط عندما تتحوَّل الديار المهجورة، ومناطق الحمى القبلية، والأطياف الليلية أمام أعيننا إلى حديقة انقباضية، مستيقِظَةٍ في الصباح كما لو كان استيقاظُها من حلم قديم، وعندما تَذْرِفُ النَّرْجِسَةُ دموعَ حزنِها النديَّةَ، كما لو كانت تتذكَّرُ شيئاً من ذلك الحلم، وهو نفسه الحزن الذي يستيقظ في قلب الشاعر، فحينئذٍ فقط تبدأُ معادلةٌ بين الدار العتيقة والحديقة وتَمْتَزِجُ استعارةُ اللحظةِ الشعرية شيئاً فشيئاً مع رمز النموذج الأصلي. ودائماً ما يكون ابن خفاجة جاهزاً هنا بِمثال(٥٩):

١. كَفَى حَزَناً أَنَّ الدِّيارَ قَصِيَّةٌ ... فَلا زَوْرَ إلاَّ أَنْ يَكُونَ خَيالا

٢. ولا رُسْلَ إلا لِلرِّياحِ عَشِيَّةً ... تَكُرُّ جَنوباً بيننا وَشَمالا

٣. فأَسْتَوْدِعُ الرِّيحَ الشَّمالَ تَحِيَّةً ... وأَسْتَنْشِقُ الرِّيحَ الجَنُوبَ سُؤالا

٧. فَما أَنْسَهُ لا أَنْسَ لَيلاً على الحِمَى ... وقد راقَ أَوْضاحاً وَرَقَّ جَمالا

٨. وَزارَ بهِ نَجْمَ السُّهَى قَمَرُ الدُّجَى ... فَباتا بِحالِ الفَرْقَدَيْنِ وِصالا

١١. فَجادَ الحِمَى غادٍ مِنَ المُزْنِ رائحٌ ... تَهاداهُ أَعْناقُ الرِّياحِ كَلالا

١٢. وَسارِيَةٌ دَهْماءُ حارَ بها الدُّجَى ... فَشَبَّ لَها البَرْقُ المُنيرُ ذُبالا

١٣. فَلِلَّهِ ما أَشْجَى الحَمامَةَ غُدْوَةً ... هُناكَ وما أَنْدَى الأَراكَ ظِلالا

١٤. وقد جاذَبَتْ ريحُ الصَّبا غُصْنَ النَّقَى ... فَمادَ على رِدْفِ الكثيبِ وَمالا

١٥. وَأَيْقَظَ بَرْدُ الصُّبْحِ جَفْنَ عَرارةٍ ... تَرَقْرَقَ دَمْعُ الطَّلِّ فيهِ فَسالا

هكذا تصبح الحديقة السوداويَّة "الرومانتيكية"، التي ليس فيها شيء أكثر حزناً من سجع حَمَامِها، والتي ظلالها أَنْدَى الظلال، وفيها تكون النرجسةُ الأضعفُ في امتلاء

نَدَى الصباحِ بالدموع، المكانَ الذي يمكن القبضُ فيه على ذكرى الديار القديمة. وبالنسبة إلى الشاعر العربي الذي كان يستطيع من ثم أن يعود إلى اللغة الرمزية للنسيب، لا يُعَدُّ هذا على الإطلاق سبيلاً مغلقاً للكلام عن الحديقة بوصفها الفردوس، كما أنه ليس كذلك وهو يعبِّرُ، داخل القالب نفسه للنسيب، عن حنينه إلى تلك الحديقة التي قد كانت أرض وطنه والتي فُقِدَتْ ثم تُذُكِّرَتْ بوصفها عَبيراً، ولَوْناً، ونَقاءً، ومُتْعَةً، وعاطِفَةً، وكلَّ إحساس بالجمال والأشياء التي تَسْتَحْضِرُ في الذهن الاستعارةَ المتوسِّطةَ للمرأة بوصفها حديقةً. وحديقة مثل هذه هي الفردوس، لأن حديقةً مثلها لا بد أنها كانت بلنسية ابن خفاجة(٦٠):

إنَّ لِلجَنَّةِ بالأنْدَلُسِ ... مُجْتَلَى حُسْنٍ وَرَيَّا نَفَسِ
فَسَنا صُبْحَتِها مِنْ شَنَبٍ ... ودُجَى لَيْلَتِها مِنْ لَعَسِ
فَإذا ما هَبَّتِ الرِّيحُ صَبَاً ... صِحْتُ وَا شَوقِي إلى الأنْدَلُسِ

إنه لَمِن الشائع لدى الشعراء أن يستخدموا، في شعر الحنين أو شعر المنازل المُفْتَقَدَة، صوراً وتعبيرات، توحي في حَدِّ ذاتها بخسارة قديمة. وهكذا تعتمد فعالية التعبير المثلي "تفرَّقُوا أيْدِي سَبَأ" على الصدى الغامض لاسم "سبأ"، المملكة اليمنية القديمة التي دُمِّرَت إثر انهيار سدِّ مأرب، وتشتت شعبها. ويتردد صدى هذا التعبير خصوصاً في حقبة بعث الحنين الأثري في العصر العباسي. وعلى سبيل المثال، فإن أبا نواس، حتى وهو يعطي للشعورِ البدوي القديم بالخراب الخلفيةَ الإسلاميةَ، المعاصرةَ لمكان الصلاة "الْمُصَلَّى"، يتحوَّل مع ذلك إلى استدعاء مشحون بالأسطورة مثل هذا ليوصِّل إلينا تَمام خسارته(٦١):

١. عفا الْمُصَلَّى وأَقْوَتِ الكُتُبُ ... .
٣. مَنازِلٌ قد عَمَرْتُها يَفَعاً ... حتى بَدا في عِذاريَ الشَّهَبُ
٤. في فِتْيَةٍ كالسُّيوفِ هَزَّهُمُ ... شَرْخُ شَبابٍ وَزانَهُمْ أَدَبُ
٥. ثُمَّ أرابَ الزَّمانُ فاقْتَسَمُوا ... أيْدِي سَبا في البلادِ فانْشَعَبُوا

لقد أصبح الساسانيون، أيضاً، موضوعاً أثريًا مفضّلاً. وكان الشاعر الجاهلي الْمُنَخَّل اليشكري ذَكَرَ في شِعْرِهِ قَصْرَيْهُما الأسطوريَّيْن ـ الخورنق والسدير ـ ولكن لأسباب واضحة ليس بوصفهما بَعْدُ موتيفاً لـ"الكمال الْمُخَرَّب" (٦٢) الرثائي. وفي شعر الْمَنَخَّل لا يحدث هذا الموتيف (لأن الإشارة إلى هذين القصرين تصبح موتيفاً "قابلاً للاستعمال المتكرر") في نسيب قصيدة ما على نغمة ـ خلفبة رثائية لكن بالأحرى نحو نهاية بنية دائرية موضوعاتية للغاية، تنتهي بنغمة يمكن أن تكون مطلع نسيب القصيدة نسقيًا على نحو صارم. وبطريقة ما، وإن كان فقط من قبيل الجاذبية، فإن حقيقة أن موتيف الخورنق-و-السدير يستخدم في اكتمال دائري مثل هذا سوف يسهِّل بالتالي إعادة انبثاقها المقبول ظاهريًا من الناحية التاريخية، والمخرَّب حقًّا، والمدرَك أكثر رثائيًا إلى داخل النسيب الصحيح(٦٣).

وهكذا، كما نستحضر من سياق آخر(٦٤)، كان أبو العتاهية، الشاعر العباسي البلاطي الذي لا يُتَذَكَّرُ في حالات أخرى لِمُيولِه الرمزية داخل شكل القصيدة الْمَبْنِيَّة {بناءً تقليديًّا}، هو بالتحديد الذي خرج في قصيدة من هذا النوع بالاستنتاج الصحيح الموضوعاتي والبنيوي بإعطاء هذه البقايا الساسانية الْمَظْهَرَ الرمزيَّ الثريَّ لأمكنة النُّعْمَى ***loci amoeni*** (٦٥). وفي طريقة أولية، يملأُ أبو العتاهية الْمَنْظَرَ الطبيعيَّ الأثريَّ، الرعويَّ حول الخورنق والسدير بأحلام يقظة، كانت تَذَكُّراً لِرُؤًى قرآنية عن النعيم. ومع ذلك، فهناك كان إحساسُهُ بالفقد، الذي انبثق ليس من القرآن بل من التتابع "الإلزامي" للحالات النفسية في القصيدة، إحساساً مُلَطَّفاً إلى الحدِّ الذي اسْتُبْدِلَتْ فيه بالديارِ البدويةِ والمنازل المهجورة المحمَّلة بالعناصر التطهيرية بُنًى، كانت حالتُها المخرَّبةُ قد اكتسبت الجدارةَ المميِّزةَ كي تنقل انقباضاً رشيقاً بدلاً من ذلك. وقد ظلَّ التحوُّلُ التالي من المرثية إلى الأنشودة الرعوية، مع ذلك، غَيْرَ كامل عمداً وتحديداً لأنَّ الإطارَ الرمزيَّ للنسيب استمرَّ يُرْسِلُ أصداءً أعمقَ لانقباضِ الشاعر، أو انقباضِ القصيدة، بدلاً من السرور، ولأنَّ كلَّ شَيْءٍ، في النهاية، كانَ يُسْتَحْضَرُ في الذهن فقط من الزمن الماضي،

الذي هو الزمن الوحيد للنسيب. وتُعَدُّ مرثيةُ البحتري (ت ٢٨٤هـ/ ٨٩٧م) عن قصر كتسيفون Ctesiphon المُقَنْطَر العظيم، إيوان كسرى(٦٦)، قصيدةً قريبةً لكن أوضح بكثير في نغمتها وفي استخدام الخلفية الساسانية. وهي قصيدة معدودة بين أكثر أعمال الشاعر المحبوبة والمعروفة. ويكتب الشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ/ ١٠٤٤م)، أيضاً، قصيدة سوداوِيَّة عن الإيوان القديم لكتسيفون. وهو يحافظ، حتى أكثر من سلفه البحتري، خلال القصيدة على الحالة النفسية للفقد والتذكر(٦٧):

وَتَلَفَّتْ فيما بَنَى آلُ ساسانَ ... عَفاهُ الزَّمانُ ثَلْماً وَنَقْضَا
عَرصَاتٌ أَصْبَحْنَ وَهْيَ سَماءٌ ... ثُمَّ أَمْسَيْنَ بالحَوادِثِ أَرْضَا
وَثَرًى يُنْبِتُ النَّعيمَ إذا أنْـ ... ـبَتَ تُرْبُ البلادِ عُشْباً وَحَمْضَا

ثم يتكلّم الشاعر عن الطاق arch العظيم لمدينة كتسيفون نفسها، الذي لا يزال يحمل علامات الأبهة والمجد الملكية. ومع ذلك، فحالته الموحشة هي التي تثير الأوهام، وهي التي يمكن ان تبدّدها الذكريات (البيت ١٢، والضمير "هي" في بداية البيت يعود إلى العيون غير المصدّقة لما ترى)(٦٨):

فَهْيَ تَغْشاهُ بالتَّنَكُّرِ وَحْشاً ... خَلَقاً ثُمَّ بالتَّذَكُّرِ غَضّا

تَجِدُ أثريةُ الإشارات الضمنية هذه مكانَها ووضعها النفسي الطبيعي في النسيب، حيث تمتزج بسهولة شيئاً فشيئاً مع الإشارات الإسلامية. ويعد الشاعر الأموي المبكر عبيد الله بن قيس الرقيات (ت حوالي ٧٥هـ/ ٦٩٤م) مثالاً جدَّ مميز في هذا الاتجاه(٦٩):

وَقَفْتُ بالدَّارِ ما أُبَيِّنُها ... إلاَّ ادِّكاراً تَوَهُّمَ الْحُلُمِ
بادَتْ وَأَقْوَتْ مِنَ الأنيسِ كَمَا ... أَقْوَتْ مَحاريبُ دارِسِ الأُمَمِ

وسوف يُقاسُ مَبْلَغُ أسى الشاعر أمام وحشة الديار فقط من خلال المشهد القديم للأسى الذي نقش نفسه على الوعي التاريخي للجزيرة العربية على نحو نموذجي أصلي في أكبر صورة له. أما "المحاريب"، في سياقها القرآني، فهي تلك التي بُنِيَتْ للملك سليمان على أيدي الجِنّ(٧٠). لكن الحقيقة الأكثر أهميةً هي أنه داخل السورة القرآنية

تُعَدُّ هذه الآية مقدمةً لقصة تدمير مدينة سبأ وتشتيت شعبها. وهكذا أصبح "للمحاريب" المدينة المأساوية والمشؤومة، بُعد أسطوري في الآداب البشرية، واستخدمها القرآن الكريم استخداماً عظيماً. وعلاوةً على هذا، فإن اشتقاق "مَحاريب"، الذي يمكن أن يشير كذلك إلى المقاصير أو الأجزاء الناتئة نصف الدائرية المرفوعة في معابد الإله مِثْرا Mithra، يَحُثُّ على ربطٍ فوريٍّ وضروريٍّ شعريًّا بين هذا المعنى وأقدس بقعة في المسجد؛ أي "مِحراب" الصلاة، الذي يتجه إلى مكة المكرمة؛ وأخيراً فإن "المحاريب" مشار إليها كذلك بوصفها "غُرَفاً"، وهي كلمة دائماً ما تحوِّلُ المعنَى الرمزيَّ بسلاسةٍ نحو المقاصير و"المنازل العالية" في الفردوس. هذه هي إذن خسارة الشاعر.

تَنْمُو الارتباطاتُ والأصداءُ في الكفاءة الشعرية عندما تصبحُ الإشاراتُ التاريخيةُ، أو القرآنيةُ، جزءاً من لغة شاعر النسيب دونَ تغييرِ بداوةِ الحالةِ النفسيةِ الفعَّالةِ رمزيًّا. وقد رأينا هذا يحدث في أبيات ابن قيس الرقيات. أما أبو تمام، الخبير العظيم في تحولات المعنى المجازية وفي التجريد، فيمزج بين الإشارات إلى الموضوعات أو الطقوس الدينية ولغة النسيب وغرضه إلى الحد الذي تبدأ فيه مثل هذه الأشياء في العمل بوصفها تجريدات، وذلك بعد أن تكون قد بسطت بطريقة ثابتة مفاهيمَها الدلاليةَ والرمزية. فأبو تمام، في نسيبه، قادر على مَحْوِ المادية الدلالية الضيقة التي تمتلكها الكلمات في أثناء الاستخدام العادي وتحويلها إلى تعبيرات متضامنة للغرض الشعري. وفي اللغة الناتجة تصبح الدار، والحديقة، والتربة الثريَّة، والمطر، والمسجد شيئاً واحداً، كما يحدث الأمر نفسه مع السؤال والصلاة، والبحث والأغنية(٧١):

يا دارُ دارَ عليكِ إرهامُ النَّدَى ... واهْتَزَّ رَوْضُكَ في الثَّرَى فَتَرَأَّدَا
طَلَلٌ عَكَفْتُ عليه أَسْأَلُهُ إلى ... أنْ كادَ يُصْبِحُ رَبْعُهُ لِيَ مَسْجِدَا
وَظَلِلْتُ أُنْشِدُهُ وَأَنْشُدُ أَهْلَهُ ... وَالْحُزْنُ خِدْنِي ناشِداً أَوْ مُنْشِدَا

هنا يمكن ألا تكون "الدار" مهجورةً على الإطلاق. فالشاعر يرجو لها الخير كما لو كان لا يزال يتذكَّرها من على مسافة. وهي ليست بصحراء بل حديقة. فهل لا تزال إذن

"طللاً" ؟ وإذا كانت كذلك، فهي حينئذٍ ذكرى من الذكريات. وكذلك "السؤال" التقليدي للشاعر للأطلال الصُّمّ من نوع مختلف. إنه بالأحرى دَعْوَةٌ إلى إحداثِ صَدًى وابتهالٌ، ومن ثم صلاةٌ؛ وبصلاته لَم يَعُد الشاعرُ واقفاً أمام دارٍ أو طللٍ لكن أمامَ مَسْجِدٍ، وصلاتُه الآن مَطْلَبٌ وسُؤَالٌ وكذلك أُغْنِيَتُهُ. لقد غادرتْ كلُّ الأشياءِ المادية النسيبَ. كما قال أبو تمام نفسه، مرتِّلاً نسيباً آخر(٧٢):

لا أَنْتِ أَنْتِ وَلا الدِّيارُ دِيارُ   خَفَّ الْهَوَى وَتَوَلَّتِ الأَوْطارُ

لكنَّ شيئاً ما بَقِيَ وتبلورَ إلى حَدٍّ أبعد: الإحساس بالفقد والحزن، ذلك الذي يرينُ على قلوب كل الشعراء الآخرين أيضاً.

ويُعَدُّ الشاعرُ القرطبِيُّ ابن زيدون من بين الشعراء العرب الذين ينسجون تجاربهم الخاصة بالفقد والحزن بصورة جدٍّ متماسكة ومحبوكة في النسيج الموضوعاتي–العاطفي لما كان ذات يوم النسيبَ البدوي. وهو يُحاولُ أن يَصِلَ، بِوَعْيٍ عالٍ على نَحْوٍ جدٍّ واضحٍ بالفطنة الرمزية للقالب القديم، إلى العناصر الجوهرية للنسيب. وهناك يقابلُ، فوقَ كلِّ شيءٍ، الحَالَة النفسيةَ بسمتها الْمطوِّقة والْمشَرْنَقَة تقريباً. وهو يستسلم لها. لكن هذا لا يكون إلا بقدر ما يستطيع استسلامه للشكل أن يتحمَّل. وبعد ذلك يظلُّ الشاعرُ بصورةٍ واضحةٍ نَفْسَهُ، وتُوضَعُ الرمزيةُ النموذجيةُ الأصليةُ، العريضةُ للنسيب في خدمةِ ظَرْفِه الْمُحَدَّدِ وحالته الذهنية. والمهم بالنسبة إلينا هو أنه من خلال الطريقة الإبداعية المتحوِّلة للداخل، التي يواجه فيها ابنُ زيدون نفسَه إزاءَ التقليدِ الشعري، يصبحُ الْمَعْنَى الْمُعَلَّقُ في النموذج الأصلي للنسيب أكثرَ وضوحاً.

لقد جعلت الحماقاتُ والْحَظُّ العاثرُ ابنَ زيدون يذوقُ مرارةَ الْحُبِّ من طرف واحد، والسجن، والْمَنْفَى. وبالإضافة إلى الإحساس الشخصي بالفقد الناتج من تَقَلُّباتٍ كهذه، كان الشاعر يرى من مسافة جدٍّ قريبةٍ تَقَوُّضَ الْمَجْدِ الذي كان بَيْتَ الأمويين الأندلسيين وتَقَوُّضَ الفخامةِ التي كانت قُرْطبَةَ. وفي الحقيقة، كانت محبوبته الْهازِئة، وَلاَّدَة، نفسها ابنةٌ للمستكفي، وهو خلف متواضع لسلف عظيم هو عبد الرحمن الثالث.

عندما كان ابن زيدون في الثامنة من عمره، كان قصر مدينة الزهراء قد نُهِبَ، وأشعلت فيه النيران. وينبغي أن يتخيَّل المرءُ أن ذكريات شبابه وحُبّه كانت متصلةً عن قرب بالتحطيم المأساوي لذلك الحلم الذهبي لخلفاء قرطبة. كانت الزهراء الآن، مجرَّدةً من وظائفها الإمبراطورية، تتحوَّلُ إلى منظر طبيعي شعري مُمْتَدٌ مَدَى البصر، وتقريباً مُصْطَنَعٍ للوحشة واليأس. ومع ذلك، فكثير من الفخامة المعمارية كان لا يزال هناك، وقد يكون العنف الذي مُورِسَ ضدها لَم يفعل سوى أن أضفى عليها طابعاً دراميّاً. ولا بُدَّ أن المُتَنَزَّهات والحديقة كانت لا تزال توحي بالفتنة وتمنح مأْوًى بصورة مُتْرَفَة(٧٣):

وَالرَّوْضُ عَن مائه الفِضّيِّ مُبْتَسِمٌ   كَما شَقَقْتَ عَنِ اللَّبَّاتِ أطْواقا

وخلال النهار قد تكون هناك بعض الحركة بين الأطلال. وهنا وهناك بلاطاتٌ من الرخام المنحوت بوفرة وتيجانُ الأعمدة وحلًى معماريةٌ لها نُقلَتْ عَنْوَةً كي تُباعَ ويُعادَ استخدامها. ولكن بعيداً عن عمل النهب المثير للحزن والأسى يمكن أن توجد دائماً أبْهاء، وأركان، ومحاريب، يزورها المحبون فحسب، والشعراء، وطالبو المأوى(٧٤). وهناك إذن كانت الليالي.

هكذا كانت الزهراء عندما كان ابن زيدون يتجوَّلُ فيها، ويَحْلُمُ فيها، ويَخْتَبِئُ فيها بوصفه شاعراً، ومُحبًّا، ولاجئاً. ومع ذلك ففي صوره الشعرية النابضة بالحياة تُصْبِحُ كلُّ الأطلالِ دياراً للجمال والسعادة، وفي الحقيقة للكمال. ومن الأفضل لها أن تُتَخَيَّلَ بوصفها فكرة الفردوس حتى دونَ توضيحٍ من الشاعر. وإذا كانت ثَمَّةَ أطلالٌ، فإنّها تَقَعُ فِي قَلْبِ الشاعر - ومن ثَمَّ في ذلك الجزء من القلب الذي يَظَلُّ مَنْفيًّا مِنْ قُرطُبَةَ، ومِن الزَّهْراء، وَمِنْ وَلأدَة. فيبدو أن القَلْبَ الْمُتَذَكِّرَ لا يَعْرِفُ أطلالاً. هذا هو كمال السعادة، لأنه رؤية حلم اليقظة مقبوضاً عليه في القصيدة. وفي حين أن شعراء آخرين، مخلصين لأعراف تتابع الموضوعة العتيقة في القصائد الشكلية، كانوا يَقْرُونَ أحلاماً كهذه عن كمال السعادة فقط داخل الثنايا العميقة للقالب الرمزي القديم لمطلع القصيدة البدوية بمنازله المهجورة ودياره، فإن ابن زيدون يُخْبِرُنا على نَحْوٍ جَلِيٍّ ما هي دياره، وما هي

أطلاله، وأين يَسْكُنُ نَمُوذجُهُ الأبديُّ للسعادة(٧٥):

أَلا هـل إلـى الـزَّهـراءِ أَوْبَـةُ نـازِحٍ ... تَقَـصَّى تَنائِيـهـا مَـدامِـعَـهُ نَزْحَـا
مَـحَلٌّ ارْتِيـاحٍ يُذْكِـرُ الخُلْدَ طِيبُـهُ ... إذا عَزَّ أَنْ يَصْدَى الفَتَى فيه أَوْ يَضْحَى
هُناكَ الجِـمامُ الزُّرْقُ تَنْدي حِـفافَـها ... ظِلالٌ عَهِـدْتُ الدَّهْرَ فيها فَتًى سَمْحَا
تَعَـوَّضْتُ من شَدْوِ القِـيانِ خِلالَـها ... صَدَى فَلَواتٍ قد أَطارَ الكَرَى ضَبْحَا
ومن حَمْلِيَ الكأْسَ المُفَدَّى مُديرُها ... تَقَحُّمَ أَهْوالٍ حَـمَلْتُ لَهـا الرُّمْحَا

إن زهراء ابن زيدون إلماحٌ إلى الخُلود، لكنه إلماحٌ إلى خلود عبارة عن حديقة للمسرات جدٌ مشابهة للموصوفة في القرآن الكريم(٧٦). ويستثني كمالُ لَحْظَةِ السعادة الْمُستعادَة شعريًّا، والْمَقْبُوضِ عليها حقًّا، في هذه الزهراء-المتحوِّلة-إلى فردوس التفصيلاتِ الأرضيةَ للزهراء الحقيقية ذات الوجهِ الْمُثيرِ للانقباض. وهكذا عندما يقع الفقد فإنه يكون فقط في أعماق قلب الشاعر. والصورة المثالية في القلب المتذكِّر لا تعاني. لكن التحقق من أن الفردوس، من أن الزهراء بوصفها حلماً ورمزاً، مفقودةٌ حتى في استهلال الاستعارة يُصْبِحُ مؤلماً بالقدر نفسه. وهنا قد لا يكون وضوحُ الإشارات القرآنية في القصيدة مساعداً بدرجة كبيرة لأنه يُقَرِّبُ الزهراء من الفردوس على نحو ما يُقَرِّبُ الفردوس من الزهراء ومن الشاعر. وثَمَّةَ هواجس مُنْذِرَةٌ بالشر حتى في تلك الإشارات القرآنية إلى الفردوس. فكلمات البيت ١٥ تلفت انتباهنا إلى حقيقة أن أفكار الشاعر عن الفردوس هي أفكار عن سعادة سوف تُفْقَدُ. إذ أن الشيطانُ وسوس لآدم فَدَلَّهُ على شجرة الْخُلْدِ، والْمُلْكِ الذي لا يَبْلَى. وهو ما تُخْبِرُنا به سورةُ طه، التي استقى ابن زيدون أبياته منها(٧٧). والبيتان ١٧ و١٨ في القصيدة هما من الوضوح بحيث يُخْبِرانِنا بأيِّ دعوةٍ كان الشاعرُ نفسه قد اتَّبَعَها. لكن ذلك الوضوح لَم يَعُدْ مشدوداً إلى الإشارات القرآنية بقدر ما ينجم عن مصادر شعرية عربية رصينة. وحتى مع ذلك، لا يزال الصدى القرآني لما يشبه القسم المتضرع في الآية الأولى من سورة العاديات يُسْمَعُ على ما يبدو، ﴿والعادياتِ ضَبْحا﴾، بِخَيْلِها الصاهلة الْمُنْدَفِعَة إلى الْمَعْرَكة(٧٨).

وفي قصيدة أخرى، تعتمد كذلك على ذكريات الشاعر القرطبي، تعود استعارة الحديقة ورمز الفردوس إلى الظهور بمباشرة متساوية. وهذه القصيدة هي النونية، التي يمدحها التقليد النقدي بوصفها أكثر أعمال ابن زيدون إنجازاً وأكثرها احتفاءً من قبل مُحبِّي الشعر العربي على مدى القرون بوصفها الأغنية الأكثر تردداً عن المنفى والمحب العاثر، وهي أغنية قادرة على أن تلقي بتعويذة مصير الشاعر على أولئك الذين يحفظونَها[٧٩]. في هذه القصيدة، أيضاً، تقع، مع ذلك، إشارات مباشرة إلى الفردوس القرآني فقط كي تؤكد فَقْدَ السعادة. إن الحديقة نفسها في البداية ليست أكثر من رؤية مستحضرة في الذهن عن النعيم الأرضي (البيت ٣٢)[٨٠]:

يا رَوْضَةً طالَما أَجْنَتْ لواحِظَنا وَرْداً، جلاهُ الصِّبا غَضًّا، وَنِسْرِينا

وفي الأبيات التالية يطوِّرُ الشاعر قُدُماً موضوعةَ السعادة المتذكَّرة، مُجَرَّدةً مِمَّا يُمكنُ أن يَحتويه الحاضر. وهنا لا تزال الأصداءُ القرآنية مبعثرةً هنا وهناك فحسب. وقد يكون لـ"النعيم" الذي استمتع به الشاعر في تلك الروضة مذاقُ النعيم الأسْمَى (البيت ٣٣). وقد تكون المحبوبة قد ظهرت للشاعر بوصفها كائناً منفرداً، لا يُشارَك في صفة (البيت ٣٥). ولكن حينئذٍ (البيت ٣٦) تعلو صيحة الفقد، وينقضي حلم اليقظة، وليس ثمة مكان حتى للانقباض. إن تأكيداً للفقد مثل هذا لَهُو حقًّا أمرٌ دراميٌّ[٨١]:

يا جَنَّةَ الْخُلْدِ أُبْدِلْنا بِسِدْرَتِها وَالكَوْثرِ العَذْبِ، زَقُّوماً وَغِسْلِينا

وهكذا للمرة الأولى في القصيدة، يُخْبِرُنا الشاعر بوضوح أين مَرَّ بهذه السعادة من قبل، واستنتاجاً يُخْبِرُنا كذلك عن نوعية تلك السعادة، التي تَمَتَّعَ بها في مياه نَهْرِ الكوثر، تحت شجرة السِّدْر السماوية. لقد كان الشاعر في الجنة. وقد تَذَوَّقَها وَفَقَدَها. هذا هُوَ جَوْهَرُ خِبْرَتِه.

لكن الدراما والألَم يَخْمدانِ، ومرةً أخرى يُصْبِحُ كُلُّ شَيْءٍ لُعابَ شَمْسِ الذكريات السريعِ الزوال. وتبدأ حالة الانقباض في الظهور. وقد تبدو الحالةُ النفسيةُ الغنائيةُ للتذكُّرِ حتى الآن متردِّدة، كما لو أنَّ هناك شخصاً ما يَجبُ أن يَقَعَ عليه اللوم (البيت ٣٨)[٨٢]:

كأننا لَمْ نَبِتْ، والوَصْلُ ثالِثُنا، والسَّعْدُ قد غَضَّ مِنْ أَجْفانِ واشِينا

هذا هو صوت شاعر، كان حبه قد أصبح حنيناً ـ لكن ليس حنيناً غير مشوب كليًّا، ولا هو مع ذلك حنين منقول نقلاً كاملاً إلى العالم الهادئ لحلم اليقظة. فَلِمَ يفكِّر الشاعر في "الوصل" بوصفه طرفاً دخيلاً ثالثاً؟ ثمة شيء مبهم وواعٍ بذاته حول تجسيدٍ مثل هذا عن وصل الحب، عن كونه مثل طرف خارجي متآمر في فعل من أفعال الألفة. ويرغب المرء تقريباً لو كان حُرًّا في التفكير بإله الحب كيوبيد أو الوِلْدان الذين يأخذون هيئته. لكن الذي يخطر على الذهن هو ارتباط "طرف ثالث" كهذا بأفعى جنة عدن وبالأثر الشبيه بالحديث الشريف الذي يقول: "ما اجتمع رجل وامرأة إلا وكان الشيطان ثالثهما"(٨٣). وفي الحقيقة، أَلَمْ يخبرنا الشاعر من قبل أن الوصل حدث في جنة ما؟ وعندما فُقِدَتْ تلك الجنة، أَلَمْ يصبح واضحاً أن الشاعر لَمْ يفقد شيئاً سوى الفردوس نفسه؟ وكان جَنَّةً ما لا يُمْكِنُ التعرُّفُ إليها بوصفها الفردوس ـ أي التعرُّفُ إليها تَعَرُّفاً رمزيًّا ـ إلا بعد أن تكون قد فُقِدَتْ. وقد يكون الكاتب الفرنسي تشامفورت Chamfort (القرن الثامن عشر الميلادي) موجِّهاً حديثه إلى كل الشعراء وكل المحبين عندما قال إنه: "يودُّ أنْ يَكْتُبَ فوقَ بَوَّابَةِ الفردوس السطرَ الذي نَقَشَهُ دانتي فَوْقَ بَوَّابَةِ الْجَحِيم: أُتركوا وراءكم كل أملٍ، أنتم الذين تدخلون Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"(٨٤).

وفيما يَرِقُّ صوتُ أسى الشاعر، يكتسبُ نغمةَ استسلام. وينعكسُ هذا في لغته الشعرية في توازنٍ مُتَنامٍ بين العودة إلى الإشارات القرآنية للفقد أو المصير ـ وهي عودة إلى أفكار سريعة، في متناول اليد يُمْكِنُ للمرء أن يَنْطِقَ بها تقريباً ـ وبين الْمَيْلِ إلى البحث عن مصداقية شعرية أخيرة في الإطار المرجعي البدوي الأقدم، لكن الْمُراوِغِ على نَحْوٍ رَمزيٍّ للنسيب.

وهكذا تأتي العودة إلى الذكريات بالشاعر إلى "يوم النوى" (البيت ٤١)(٨٥):

إنَّا قَرَأْنا الأسى، يَوْمَ النَّوَى، سُوَراً مَكْتُوبَةً، وأخَذْنا الصَّبْرَ تَلْقِينا

في يوم النَّوَى ذاك، الذي هو يوم بدوي عتيق من أيام النسيب، لَم يعد صوت الأسى

الوشيك، مع ذلك، هو نعيب الغراب المنذر بالفراق. بل أصبح في الوعي الأكثر حضوراً للشاعر قراءةَ كتب المصير، قراءةَ "سُوَرِ" الاستسلام. ومرةً أخرى، يصل الشاعر، من أجل أن يؤكدَ حضورَ أَسَاه، إلى لغةٍ أكثر وضوحاً. ولغةٌ مثل هذه بالنسبة إليه ذاتُ ارتباطات قرآنية. وهي من ثم موضوعةٌ في إطار الحالة النفسية للكآبة السوداويَّة وحلم اليقظة الغنائي الذي بالتالي سوف يستخدم لغةً وإشاراتٍ عتيقةً وبدويةً. وهكذا نلاحظ أن الشاعر، كلما كانَ الهدفُ فوريةً أكبر للأسى أو الفقد أو تسريعاً دراميًّا للعاطفة، سوف يَجِدُ بين يديه لُغَةً ذات أصل قرآني، مباشرةً في مرجعيتها وأكثر معاصرةً، إذا جاز لنا القول. ومع ذلك، فعندما يريد أن يحوِّل هذه الدراما وهذا الشعور باللحظي إلى رمز وإلى غنائية، عندما يريد أن يفقد نفسه في البلازما الشعرية المبهمة لحلم اليقظة، يتحوَّل إلى سلسلة موتيفات النسيب البدوية العتيقة، التي سوف تعطي إحساساً بالعمق والأصالة المحسوسة بألفة تجاه الجو الشعري الذي حققه من خلال وسائل معقدة كهذه، والتي، في النهاية، سوف تجعله يَلْمَسُ مَعْنَى تَجْرِبَته.

ليست كل قطع ابن زيدون النفسية حول وَلَّادَة وقرطبة، سواء أكانت نسيباً أو قصائد نسيب، متجانسة تَجانساً مع الإشارات القرآنية كما رأينا في القصائد السابقة؛ ومع ذلك فإن غرض الشاعر، الذي هو نقل الشعور بالفقد والأسى، يُحَقَّقُ هناك أيضاً. فالشاعر يفهم جيداً السمة النفسية لموتيفات النسيب التقليدية، وهو فنان شديد البراعة عندما يكونُ المطلوبُ هو بناءَ هذه الموتيفاتِ في قصائدَ مُمْتَدَّةٍ حيث تَمْتَزِجُ معاً بلا تَكَلُّفٍ في تَدَفُّقاتٍ ثابتةٍ للشُّعُورِ.

وهكذا في قصيدة من عشرين مقطعاً، يحتوي كلٌّ منها على خمسة أنصاف أبيات (مُخَمَّسات)، ويوجِّهها ابنُ زيدون من سجنه القرطبي إلى قرطبة أيامه السعيدة، يَبْسُطُ الشاعرُ جُزءَ النسيبِ الموضوعاتيَّ المركزيَّ الْمُكْتَنِزَ سلفاً في ذخيرةٍ واسعةٍ من الموتيفات المساعدة. ويصبحُ الملمحُ النفسيُّ المقرَّرُ والمنظَّمُ، والمهمُّ للغاية عندما يكون النسيب فقط جزءاً بنيويًّا من قصيدة كاملة، أكثرَ جوهريةً لهذه القصيدة المسهَبة والمصاغة بصورة مستقلة. وعلى نحو غير متذبذب، يُمَثِّلُ الجوُّ السوداويُّ للسعادةِ المفقودة العنصرَ

الأساسيّ الذي يُعَلَّقُ فيه كلُّ شيء. وخلال هذا العنصر السريع الاستثارة، الذي يُطَوَّرُ بقوةٍ في تقليد النسيب وظيفةً بنيويةً، يكونُ الشاعرُ قادراً على استيعابِ موتيفاتٍ وعناصرَ موضوعاتيةٍ في القصيدة، يمكن أن تنتمي في ظروف أخرى إلى سياق المديح أو الفخر؛ فيما عدا أن موضوع المديح في هذه القصيدة هو مدينة الشاعر الأصلية، التي يفتقدها، وهي تنكره؛ وأن فخره الذاتي، أيضاً، هو فحسب ذكريات رثائية لنفس، تنتمي إلى زمن آخر. فكلُّ شيءٍ الآنَ منقولٌ إلى الماضي؛ كلُّ شيءٍ مُنْتَهٍ، مَفقودٌ. ومع ذلك، فهذه هي مملكة النسيب في أقدم أشكالها. وهكذا، عندما يغنِّي ابن زيدون لقرطبته والزمن السعيد الذي قضاه في الزهراء، فإنَّ لياليه هي ليالي شعراء العصور الماضية. ليالي النابغة والخنساء(٨٦):

أُقضّي نهاري بالأماني الكَواذب

وآوي إلى ليْلٍ بطيء الكواكب وأبْطأُ سارٍ كوْكَبٌ باتَ يُكْلأُ

وهنا فقط لا تزال القصيدة في ختام مقطعها الثالث. وشكوى الشاعر لم تبدأ بهذا الموتيف الافتتاحي للقصائد القديمة المشابهة. ومع ذلك، ليس ثمة مفاجأة، وليس ثمة إحساس بخرق الأنماط التقليدية، بما أن المقاطع السابقة، أيضاً، كانت صادرة من ذخيرة موتيفات النسيب الافتتاحي. ويؤسِّسُ المقطعُ الثالثُ الحزينُ والباحثُ عن الروح ـ النغمةَ الرثائيةَ الـمُحدِّدةَ فحسب. كما أن استخدامه لموتيف أكثر قدماً هو إنجاز شعري غير واعٍ، لكن اللاوعي الشعري له طرقه المبهمة التي يعمل من خلالها في الوقت نفسه.

وبعد هذا النسيب داخل النسيب، يؤسِّسُ الشاعرُ، قبلَ إرخاءِ العنان كليةً لأغنيته في مديح قرطبة، رابطتَهُ الشخصيةَ مع المدينة. "أَلَمْ أُخْلَقْ أولاً من ترابك"، يسأل الشاعر، "وألمْ يَهْتزَّ مَهْدي بأمانٍ في ثناياك؟"(٨٧) وزعمه أمام قرطبة ليس بالتالي مختلفاً عن زعم آدم أمام الفردوس. كما أن مصيره لن يكون مختلفاً. وفي الحقيقة، يختار الشاعر، بأي وسيلة غير مباشرة وإن تكن جلية، أن يرسلَ مديْحَه إلى قرطبة من تحت قناع مرآة الذكرى المصقولة وحلم اليقظة! والآن بعد أن ابتلع غصة الحزن التي

كانت قد تكوَّنت في حلقه، يندفع الشاعر فجاة، وبصورة فعلية في قصيدة حقيقية، مُوَجَّهة إلى حدائق موطنه وحقوله وإلى أماكن المتعة أو مجرد السرور الخالص في الحياة والمألوفة له، أماكن مثل العُقاب، والرصافة، والجعفرية، والعقيق الكلي الوجود والمثير للذكريات، ثم عين شهادة، والجوسق النصري، إلخ، ولكن فوق كل شيء الزهراء، كي يصف ما يستطيع الشاعر أن يحوِّله إلى مقارنة مع جنة عدن(٨٨):

وَناهيكَ من مَبْدًا جَمالٍ وَمَحْضَرِ

وَجَنَّةِ عَدْنٍ تَطَّبِيكَ وَكَوْثَرِ　　بِمَرْأى يَزِيدُ العُمْرَ طِيباً وَيَنْسأُ

وبطريقة مألوفة، يؤكد ابن زيدون أعلى لحظة ابتهاج في القصيدة بمحاولة الوصول إلى صور من القرآن الكريم، وخصوصاً صور الفردوس؛ وهنا، نعرف، أيضاً، أن مقارنات الشاعر بين حدائق الزهراء وجنة عدن تصدر من ذكريات ومثاليات مرشَّحة غنائيًّا، بمعنى أن حلم يقظته هو نقطة التقاء لحديقة واحدة، تُعَدُّ أسطورةً شخصيةً وحديقة أخرى، تُعَدُّ أسطورةً نَمُوذَجيةً أصليةً.

أما قصيدة ابن زيدون الثانية، الرثائية الرعوية بصورة موازية تقريباً، والموضوعة في أسلوب المخمَّسات كذلك، فهي أكثر من سابقتها في صدقها وبساطتها وتعبيرها عن الشباب الذاهب وعن قرطبة، كَما أنَّها لا تعتمد على إشارات إلى مفاهيم وموتيفات قرآنية(٨٩). وتدعو هذه القصيدة، أكثر من أيٍّ من قصائد الشاعر الأخرى في هذا المزاج النفسي ـ مع إمكان استثناء واحد مستحق، يتمثل في النونية ـ تدعو إلى الوقوف على نسيب مُمْتَدٍّ موضوعاتيًّا فيها. ويصدر تدفقُ القصيدةِ شبهُ البلسمي بحالةٍ نفسيةٍ رثائيةٍ صدوراً مباشراً من تلك البئر الجمعية، القديمة شعريًّا. فليست ثَمَّةَ نقاطٌ دراميةٌ عاليةٌ، ولا صورةٌ شعريةٌ أو معجمٌ شعريٌّ لا نسيبيٌّ مُقْحَمٌ عنوةً بصورة واعية. إن الزهور والحدائق لا يمكن الشعور بها كما لو كانت غريبةً على النسيب. فَقُدْرَتُها عَلَى الْجَمالِ لا يَفُوقُها سِوَى قُدْرَتِها عَلَى الْحُزْنِ.

ينفتِحُ المقطعُ الأول من هذه القصيدة المكوَّنة من عشرة مقاطع، كُلٌّ منها في خمسة

أشطر، على منظر طبيعي للأطلال ومناطق حِمَى الْمَحْبُوبة، مُدْرَكٍ في لازمنية غنائية، ومعه يَنْفَتِحُ كتابُ ذكريات الشاعر(٩٠):

سَقَى الغَيْثُ أَطْلالَ الأَحِبَّةِ بالْحِمَى
وَحاكَ عليها ثَوْبَ وَشْيٍ مُنَمْنَمَا
وأَطْلَعَ فيها لِلأزاهِيرِ أَنْجُمَا
فَكَمْ رَفَلَتْ فيها الْخَرائِدُ كالدُّمَى إذِ العَيْشُ غَضٌّ والزَّمانُ غُلامُ

أما المقطع العاشر/الأخير فيلقي على الزمن وعلى تلك الذكريات تَحِيَّةَ الوداع ويُغْلِقُ الكتابَ إغلاقاً رقيقاً(٩١):

فَقُلْ لِزمانٍ قد تَوَلَّى نَعيمُهُ
وَرَثَّتْ عَلَى مَرِّ الليالي رُسُومُهُ
وَكَمْ رَقَّ فيه بالعَشِيِّ نَسيمُهُ
وَلاحَتْ لِساري الليلِ فيه نُجُومُهُ عَلَيْكَ مِنَ الصَّبِّ الْمَشوقِ سَلامُ

وفي مقابل هذا الإطار السَّوْداوِيِّ يجري خلال المقاطع الأخرى في هذه القصيدة لحن من الصور الغزلية، التي تَنْصَبُّ، على الرغم من صياغتها أسلوبيًّا ودَيْنِها للتوترات الخفيفة في موتيفات النسيب، على الحاضر؛ {يقول الشاعر في المقطع الثاني}(٩٢):

أَهِيمُ بِجَبَّارٍ يَعِزُّ وأَخْضَعُ
شَذا الْمِسْكِ مِنْ أَرْدانِه يَتَضَوَّعُ
إذا جِئْتُ أَشْكُوهُ الْجَوَى ليس يَسْمَعُ
فَما أَنا في شَيْءٍ مِنَ الوَصْلِ أَطْمَعُ ولا أَنْ يَزُورَ الْمُقْلَتَيْنِ مَنامُ

ولو تُرِكَتْ هذه الموتيفات لوسائلها الخاصة، لكانت قد تَحَوَّلَتْ بصورة عفوية إلى شعر غزل خالص. وفي الحقيقة، يستسلم المقطع الثالث استسلاماً سلساً لِتَحَوُّلٍ من هذا القبيل. لكن التناغم المضفور من الحالة النفسية ومقابلها هو حلاوة ممزوجة بمرارة

فحسب. في المقاطع اللاحقة تصبحُ القصيدةُ أغنية قرطبةَ، أُغْنيَةً عن أماكن المحبوبة الآتية من ماضٍ جَميلٍ. وتظلُّ القصيدةُ الرعويةُ مَرْثِيَّةً. وفي النهاية فإن تَحِيَّةَ الشاعر الذي يُحِبُّ وَيَحِنُّ عندما يكونُ كلُّ شَيْءٍ آخرَ قد أصبح ذكرى هي تَناقُضٌ ظاهرِيٌّ غِنائِيٌّ، مُهدِّئٌ للعاطفة، أو هي إيْماءَةٌ تُحاوِلُ ألا تبدو يائسةً. إن الحركةَ الحُرَّةَ بين الحالاتِ النفسيةِ للسعادةِ في الماضي وللحزن في الحاضر غيرُ مسموحٍ لَها أن تتخذَ سِمَةَ موقفٍ دِرامِيٍّ معاكس. وبدلاً من ذلك، وفيما يَجْعَلُ الشاعرُ ذكرى الْمَرَح تَتَلبَّثُ معلَّقةً فوق الوعي بالفقد، يُغلِّفُ ضَوءٌ غِنائيٌّ، مُرَقِّقٌ كلَّ شَيْءٍ(٩٣).

وإذا سَمَحْنا بأن تعودَ بنا مناقشتنا للقصيدة المذكورة آنفاً إلى ما يهمنا أكثر في ابن زيدون، فإننا نلحظ حقيقة أن الشاعر ليس مضطرًّا فيها إلى أن يَخْطُوَ خارجَ الْمَجالِ الدِّلالِيِّ للمعجم الشعري العربي والصورة الشعرية التقليديين كي يَحْصُلَ على التأثير الواضح للمعنى الذي كان يَحْصُلَ عليه في مكان آخر من خلال إشارة قرآنية أكثر وضوحاً من الناحية الرمزية. لقد اقترب ابن زيدون، في قصائد أخرى، من نزع القناع السابع عن رمزية النسيب البدوي. أما في هذه القصيدة، فلا يزال في حالة تردد. ففيما يتكلَّم عن خسارة شبابه، عن حبه، وفوق كل شيء عن الأماكن التي شهدت في يوم من الأيام سعادته، يسمح لشفانِيَّةِ المعجم الشعري التقليدي المنتشرة، الخافية أكثر منها كاشفة، بأن تلفَّ ذكرياته في عباءة شفافة أخيرة من الحذر القديم.

وصحيحٌ أن رمزية النسيب المركزية كانت في طريقها لأن تصبح أكثر وضوحاً أمام كل الشعراء، وأنه على طول المسار التاريخي للشعر العربي كان لدى شعراء أفراد في بعض الأحيان قدرة جِدُّ حميمة للوصول إلى الأعماق الرمزية للنسيب. وعبر شعراء مثل هؤلاء كانت بعض التغييرات الأساسية في الشكل والمعنى قد حدثت، بل إن الأقنعة الرمزية كانت تسقط كذلك، واحداً تِلْوَ الآخر، عن النموذج الأصلي، كما لو كانت تُطْلِقُ سراحه. ومع ذلك، فخلال هذا التطور، لَم يكن الوضوحُ الكاملُ للنموذج الأصلي هو الذي يُؤَمِّنُ امتداد النسيب الرمزي الْمُتَنامي دوماً لكن حتى ذلك الوقت كانت الألفةُ

الْمُغرية له فحسب هي التي تُؤَمِّنُه كما تُؤَمِّنُ قابليَّته للتَّكَيُّف. وفي غنائية الفقد لدى ابن زيدون تَنْشَأُ إمكانيَّةُ وجودِ خَيارٍ أكثرَ وضوحاً للنسيب العتيق بلُغَته البدويَّة الرَّمْزِيَّة.

إن متابعة هذا الخيار، مع ذلك، كانت يمكن أن تعني تعريض رمزية النسيب لخطر الوضوح الْمَفاهيمي. وقد تبدَّد خطر كهذا مع ذلك حتى على يد ابن زيدون نفسه، وفي مختلف الأحوال والظروف، ظَلَّتْ في النهاية قيمةُ اللغة الرمزية القديمة وأهميتها، والتقليد الشكلي بكامله للقصيدة تُمَثِّلُ مَجْدَ الشِّعْرِ العربيِّ وَقَيْدَهُ مَعاً. لقد ظَلَّتْ عَروسُ الشِّعْرِ العربية، مَثَلُهَا مَثَلُ أُخْتِها في سونيتة كيتس، "مُقَيَّدَةً، عَلَى الرَّغْمِ مِن الْفِتْنَة القَلِقَة، ... مُكَبَّلَةً بِأكاليل زَهْرٍ مِنَ لَدُنْهَا"(٩٤).

وفي تقليد شعري وثيق الصلة بقاعدته الوطيدة مثل التقليد الشعري العربي، احتفظَ الْجَوْهَرُ الرمزيُّ الأبديُّ الْمَطْمُورُ في النَّوَى {جمع نواة} الموضوعاتية النموذجية الأصلية -وخصوصاً في النسيب- بقُوَّة عَناصِره، التي لا تَسْتَسْلِمُ أبداً. فقد قاوَمَتْ هذه العناصرُ أنْ تكونَ مَفْهُومةً عَلَى نَحْوٍ تَحْلِيلِيٍّ ومُسْقَطَةً على خارجيَّة الْمَفاهيم. ويَتَجَرَّأُ الْمَرْءُ، مُتَكلِّماً تقريباً نيابةً عن ذلك التقليد، على القوْل بأنَّ البُعْدَ الرَّمْزِيَّ العَتيقَ للشعرِ العربيِّ رُبَّما كانَ عليه أن يبقى دونَ أنْ يكونَ مكشوفاً تَماماً على نَحْوٍ واعٍ. ولو كانَ لَهُ أن يُصْبِحَ واضحاً وضوحاً كُلِّيًّا أمامَ الشعراءِ في أيِّ وَقْتٍ، لَكانَ قد أصْبَحَ مِنَ خلالِ هذه الحقيقةِ نفسها مُعَرَّضاً لِلْخَطَرِ، مُسْتَنْفَداً، وغَيْرَ فَعَّالٍ مِنَ الوُجْهَةِ الشِّعْرِيَّة(٩٥).

ومهما يكن من أمر، فإنَّ رُوحَ الشاعرِ العربيِّ احْتَفَظَتْ بِمَسافَتِها مَعَ رَمْزِها بِأَنْ كانَتْ تَتَعَطَّشُ إليهِ دائماً وَلا تَتَجَرَّأُ عَلَى مَعْرِفَتِهِ تَجَرُّءاً كاملاً. وَخِلالَ تلكَ الكَلِمات، شِبْهِ فائتة الأوانِ، الْمُوهِمَة، وَالأسْماءِ، وَأماكِنِ النسيب، وَخِلالَ مَرَّات وَداعِها التي لا تَنْتَهِي أَبَداً، وَمَرَّاتِ رَحيلِها، وَتَحِيَّاتِها السَّوْداوِيَّة، اسْتَطاعَتْ تلكَ الروحُ الشعريةُ الساذَجَةُ الشَّمُوسُ، التي كَانَتْ تَنُوءُ عَلَى السَّطْحِ بِحِيَلِها الكثيرة، أنْ تَسْتَمِرَّ في التَّذَكُّرِ وَالْحُلُمِ بالأشياءِ كَما كانَتْ، وَكَما هِيَ دائماً، في البِدايَة.

هوامش الفصل الخامس

١ـ جوستاف إي. فون جرونباوم، **الإسلام الوسيط** (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٤٧م)، ص ٨٢.

٢ـ نستطيع أن ننظر لدى أبي نواس أمثلة عديدة للتقليد الساخر، وهي أكثر من أن تكون "باردويات" {أي محاكاة تهكمية} ـ من النسيب المركزيّ – الأطلال، كما في **ديوانه**، ص٥٢، ٦٥، ٨٤، ٩٠، ١٠٠–١٠١، ١٠٩، ١١٠–١١١، ١٣٢، ١٥٨، ١٨٥–١٨٦، حيث يبدأ الشاعر برفض الأعراف الشعرية البدوية، أو إحلال غيرها محلَّها، ولكنه في النهاية يستسلم لسلطتها الغنائية، وليس مجرد سلطتها العاطفية، على شعريته هو. وقد أساءَ النقادُ فهْمَ شبْه الْهُجُوم الْمُتَكلَّف لهذا الشاعر على النسيب التقليدي بصورةٍ روتينية تقريباً. انظر كذلك، الفصل الثاني، القسم ١.

٣ـ هذه الأبيات موجودة في الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص٥٢؛ وفي محمد بن مكرّم بن منظور المصري، **أخبار أبي نواس: تاريخُهُ ونوادرُه، شِعْرُهُ، مُجُونُه**، تحقيق شكري محمود أحمد (بغداد: مطبعة المعارف [١٩٥٢م؟])، مج٢، ص٥٣؛ انظر كذلك ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، ط٢، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م)، ص٢٠٧؛ وأبو حفان عبد الله بن أحمد بن حرب المِهْزَمي، **أخبار أبي نواس**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٤م)، ص٦٨. في المصدر الأخير، يظهر بيت أبي نواس الأول بنسق لفظي معكوس لـ "رَيْحانُهم * وجوههم". أما سبب اقتباس الباقلاني لهذه الأبيات فهو استجابة لأولئك الذين يعدون الآية ١٤ من سورة الإنسان على أساس أنها تقع في وزن الرجز. ومن أجل أصداء قرآنية أكثر، بما فيها تلك التي عن "الدار"، في شعر أبي نواس، انظر أ. م. زبيدي، "تأثير القرآن والحديث على الأدب العربي الوسيط"، في أ. ف. ل. بيستون وآخرين، محرِّرون، **تاريخ كمبردج للأدب العربي حتى نهاية الحِقْبة الأموية** (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٨٣م)، ص٣٢٨.

٤ـ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١٩ (معلقة لبيد).

٥ـ كما هو مقتبس من قبل هاري ليفين H. Levin في **أسطورة العصر الذهبي في عصر النهضة** (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٢م)، ص١٨٦. {يشير المؤلف هنا إلى أندريه مالرو **A. Malraux** (١٩٠١–١٩٧٦م)، المؤلف والروائي الفرنسي. ورغم قصر الإشارة في الْمَتْنِ فهو يستحق هنا إشارة أطول قليلاً لارتباط فكر مالرو وفنه وحياته بمعانٍ أساسية في الكتاب الراهن. والجدير بالإشارة أولاً أن بعض روايات مالرو مُتَرجَمٌ إلى العربية مثل قدر الإنسان (١٩٣٣م)، وهي عن الحرب في الهند الصينية، وقد قرأتها منذ ربع قرن ولا أزال أتذكر تأثيرها العميق عليّ. وله كذلك أمل الإنسان (١٩٣٧م) واظنها مترجمة إلى العربية كذلك. وكتب كذلك أصوات الصمت (١٩٥١م) وأعمالاً مهمة أخرى عن الفن، تقارن بين الأعمال الفنية من حقب وحضارات مختلفة. وأسلوب مالرو بسيط، محدَّد، ومليء بالحقائق. ولكنه قد يتفجّر إلى صور شعرية ويوحي بعزلتنا وإحساسنا الحاضر دوماً بالموت. كان مالرو يريد للفن أن

يعطي البشر وعياً بعظمتهم الخفية. وحياته مليئة بالنشاط النضالي من أجل الحرية سواء في الشرق الأدنى حيث سافر إلى هناك بين ١٩٢٣–١٩٢٧م بوصفه طالباً في الأركيولوجيا واللغات الشرقية والفن، أو ضد النازية الألمانية والفاشية الإسبانية ومع المقاومة الفرنسية ضد الألمان في الحرب الثانية. وكان وزيراً للثقافة بين ١٩٥٩–١٩٦٩م- المترجم}.

٦- مقتبس من أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، ص٢٩٠–٢٩١. ومن أجل عرض مقنع لظروف وفاة صالح بن عبد القدوس، انظر ج. فَنْ إسْ van Ess، "إعدام صالح بن عبد القدوس"، في ر. رومر R. Roemer والبريخت نوث A. Noth، محرِّران، **دراسات حول تاريخ الشرق الأدنى وحضارته: كتاب تذكاري لبرتولد شبولر في عيد ميلاده السبعين** (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٨١م)، ص٥٣–٦٦.

وصالح بن عبد القدوس هو كذلك الحلقة المتأخرة، ولكن ليست الأخيرة، في سلسلة التوفيق بين بيتين من الشعر لهما هيمنة تقليدية عظيمة وهما، بالطريقة التي فهمهما بها، مهمَّان لنا تحديداً لأنهما يمكن أن يتغيَّرا بدرجة كبيرة في خصيصتهما النوعية ودلالتهما الضمنية. والبيتان هما:

ليسَ مَنْ ماتَ فاسْتراحَ بِمَيْتٍ إنَّما المَيْتُ مَيِّتُ الأحْيَاءِ

إنَّما المَيْتُ مَنْ يعيشُ كَئيباً كاسِفاً بالُهُ قليلَ الرَّجاءِ

انظر ياقوت بن عبد الله الحموي، **معجم الأدباء** (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٣٦م)، مج١٢، ص٩. ومن هنا فإن الأديب البلاطي، وأحياناً الشاعر المتأنق ابن عبد ربه سوف يستخدم البيت الأول من البيتين السابقين، على سبيل الاقتباس الواضح ثم يُحوِّله إلى غزل. ومع ذلك، فهذا يثبت فحسب أن شعر الزهد والشعر الأخلاقي يمكن بسهولة مساوية أن يكون مفيداً من وجهة نظر شعراء النوع الغزلي، وهذا بقدر ما يكون شعر الحب العذري قادراً في مرحلة مبكرة على أن يصبح لغة وصورة شعرية للشعر الصوفي المتأخر. بالنسبة إلى أبيات ابن عبد ربه، انظر أبو منصور عبد الملك [بن محمد بن إسماعيل] الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق مفيد محمد قميحة (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م) مج٢، ص١٠٥. ويبدو أن "أصل" هذا التعبير النمطي ذي الجاذبية الشعرية هو الشاعر الجاهلي عدي بن الرعلاء الغساني، الذي استبدل، على نحو جد مناسب، بـ"كئيباً" العاطفية لدى صالح "ذليلاً"، وبـ"كاسفاً" "سيئاً". انظر مطاع صفدي وإيليا حاوي، مُحرِّران، **موسوعة الشعر العربي: الشعر الجاهلي** (بيروت: شركة خيرات للكتب والنشر، ١٩٧٤م)، مج٤، ص١٦٣.

٧- ابن الرومي، ديوانه (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٢م)، مج٢، ص١٠٧؛ وكذلك في ابن الرومي [أبو الحسن علي بن العباس بن جريج]، **ديوانه**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٧٤م)، مج٢، ص٥٥٨، حيث ورد في البيت ١٣ "ثَمَنه" بدلاً من "ثَمَرة". وقد اخترت القراءة الأولى.

٨- وهكذا، على سبيل المثال، يمْتحُ الموتيف في البيت الثالث من قصيدة ابن الرومي من مصادر بارزة من مثل الشاعر المخضرم حسان بن ثابت (**ديوانه**، تحقيق سيد حنفي حسنين وحسن كامل الصيرفي [القاهرة:

الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م]، ص٨١، البيت ٥) والشاعر العباسي المتقدم مسلم بن الوليد (**شرح ديوان صريع الغواني**، ص١٩٢، القصيدة ٢٥)].

٩- جيامتي، **الفردوس الأرضي**، ص٦ .

١٠- يناقش حسين فوزي في كتابه **حديث السندباد القديم** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣م)، ص٣٣٦-٣٤٥، بشكل مفصَّل تعريف سرنديب كما تظهر في الأدب الجغرافي العربي الوسيط وما يتصل به . ومن اجل مناقشة حول اسم سرنديب-سيلون وتناولها الأدبي، انظر شيولر ف. ر. كامان S. V. R. Cammann، "كريستوفر الأرمني والأميرات الثلاث لسرنديب"، في أ. أوين الدريدج A. O. Aldridge، مُحَرِّر، **الأدب المقارن: الموضوع والمنهج** (أربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٦٩م)، ص٢٢٧-٢٥٦ . انظر كذلك أندريه ميكيل، **الجغرافية الإنسانية للعالم الإسلامي إلى منتصف القرن الثاني**، مج٢: **الجغرافية العربية وتَمثيل العالم: الأرض والأجنبي** (باريس-لاهاي: موتون وشركاه، ١٩٧٥م)، ص٧٨-٧٩ .

١١- لكلاديوس كلاوديانوس السكندري في **قصيدة زفاف من أجل هونوريوس أوجستوس وماريا، ابنة ستيليكو** وصف لِمَخْدَع ڤينوس ذي جاذبية أدبية عظيمة: "{هو} جبل يلقي بظله على الطرف الغربي لقبرص: يواجه فاروس ومصبَّات النيل؛ إذ لا شيءَ يستطيعُ ان ينتهكَ حرمته. ولَم يَتَسَلَّقْ إنسانٌ منحدراته؛ ولَم يَتَجَمَّدْ أبداً؛ ولَم تُهاجِم الرياحُ والسحبُ أجْرافَهُ. وقد صُنِعَ من أجل الْمُتْعَة وهو عرش لڤينوس. أما الْمَناخ فلا يَتَغَيَّرُ أبداً؛ فالفصول دائماً هي نفسها؛ وهو يتمتع بتألُّق الربيع الخالد. وتصبح المنحدرات سهلاً مستوياً محاطاً بسياج ذهبي، يحرس الروضات دون العالم" (هارولد إزبيل، مترجم، **آخر شعراء روما الإمبرالية** [كتب بنجوين، ١٩٨٢م]، ص١٠٩).

١٢- إن **للفردوس الأرضي** لدانتي (المطهر 28.19)، أيضاً، { شجرة} "pineta" ، "تنتمي إلى المناظر الطبيعية الخاصة بالشاعر.

١٣- إن التشابهات الرمزية بين المواضع العربية الوسيطة للفردوس الأرضي مثل هذه وتخطيط دانتي العريض لجبل الْمَطْهَر جَلِيَّة. وكان الْمُرْتَفَعُ العظيم الذي خَطَا فوقه آدم أول ما خَطَا مُهِمًّا على وجه الخصوص في طوبوغرافية الخلق والخلاص الوسيط: لقد كان عليه أن يخترق الغلاف الجوي تحت القمر. إن اللوحة الْحائطيَّة لدومينكو دي ميشيلينو في سانتا ماريا ديل فيورا، مع مدينة فلورنسا على سفح جبل الْمَطْهَر، ليست مُختلفة تَماماً في المفهوم عن "المدينة الأساسية لسرنديب"، قابعة على سفح جبل آدم.

١٤- انظر جون جاردنر J. Gardner وجون ماير J. Maier، مترجمان، **جلجامش**: مترجَمة من النسخة الـ *Sîn-leqi-unninnj Version* (نيويورك: ڤينتاج بوكس، راندوم هاوس، ١٩٨٥م)، ص٢٠٥ (اللوح ٩، العامود ٥، السطور ٤٧-٥١). انظر كذلك الفصل ٤، الهامش ١٢ . لقد دخل موتيف الحديقة المرصَّعة بالجواهر في أوصاف الفردوس في العصور الوسطى الأوربية بصورة أكثر مباشرة في صلة مع نَهر بيشون

وأرض هاڤيلا (**سفر التكوين** ٢ : ١١–١٢)، وكذلك على نحو ما يظهر في تمثيل القدس السماوية (**سفر الرؤيا** ٢١ : ١٨–٢١). ويصبح المكانُ ذو النَّعْمـاء *locus amoenus* المرصَّعُ بالجواهر قصرَ ڤينوس في قصيدة الزفاف لكلاوديوس كلاوديانوس (الأبيات ٨٤–٩٤؛ انظر الهامش ١١)، ويجد سبيله حتى إلى شعر عصر النهضة، حيث يتوقع المرء عادة لعناصر نباتية خالصة أن تنتشر. وهكذا نقرأ في حج الرجل المشبوب العاطفة للسير والتر رالييه: **Sir W. Raleigh**

وعندما تكون جِرارُنا وكلنا جميعاً،
مُمْتَلِئِينَ بالْخُلُود:
حينئذٍ تَمْتَدُّ الطُّرُقُ الْمُقَدَّسةُ بانفساحٍ
مُرَصَّعةً بالياقوتِ الذي يُشْبِهُ الحَصَى في حَجْمِهِ،
وَسُقُوفٍ من الماسات، وَأَرْضِيَّاتٍ مِنَ الياقوتِ الأزْرَقِ،
وَحِيطانٍ عاليَةٍ مِنَ الْمَرْجان وَمَخادِعَ مِنَ اللؤلؤ.

انظر **قصائد السير والتر رالييه**، تحرير أجنس م. سي. لاثام **A. M. C. Latham** (كمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٦٢م)، ص٥٠.

١٥ـ يعرض اسم هذه الجزيرة المتخيَّلة تنويعاتٍ صغرى من نص إلى آخر، ومن ثم لدينا "جزيرة الواق–واق"، و"أرض الواق–واق"، إلخ. ومن أجل مناقشة قد تكون غير منتظمة، ولكنها تعطي معلومات وافرة ويعتمد عليها، عن شجرة الواق–واق وجزر النساء في الأدب العربي العجائبي، انظر فوزي، **حديث السندباد القديم**، ص٩٣–١١٩. انظر كذلك زكريا القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط٢، تحقيق فاروق سعد (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧م)، ص١٥٤–١٥٥؛ وسراج الدين أبو حفص عمر بن الوردي، **خريدة العجائب وفريدة الغرائب** (القاهرة: المطبعة العامرة المليجية، ١٣٢٤ هـ)، ص٨١-٨٢. ويزوِّدنا ميكيل (**الجغرافية الإنسانية للعالم الإسلامي**، مج١، ص١١٩، هامش ٢، ومج٢، ص٢٠، ٨٠، ٤٨٧، ٤٩٠، ٥١١، ٥١٣) بِمَسْحٍ مُمْتاز للمصادر النصية ذات الصلة بالموضوع، ولكن دون مقصد تفسيري يتجاوز ذلك.

١٦ـ أبو بكر بن طفيل، **حي بن يقظان** (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٦٣م)، ص٢٦، ٢٩، ٨٩–٩٠. أما الاهتمام البحثي الراسخ بنص ابن طفيل فقد كان في معظمه لاهوتيًا–فلسفيًّا وصوفيًّا أو تفسيريًّا بصورة أولية، وعلى نحو لم يكن ليفي بالتوقعات النقدية. انظر استثناءً مُرَحَّباً به بالمعنى الأدبي–النقدي في فدوى مالطي–دوجلاس، **جسد المرأة، كلمة المرأة: النوع والخطاب في الكتابة العربية–الإسلامية** (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٩١م)، وخصوصاً ص٦٧–٨٤، وكذلك ٨٥–١١٠. ومع ذلك، فإن دراسة مالطي–دوجلاس، وقد اتخذت منظوراً نسويًّا متجدداً، أقل اهتماماً من الدراسة الراهنة بالنموذج الأصلي

في مكان النُّعْمَى ***locus amoenus*** في ابن طفيل.

١٧ـ يعيد المسعودي بصورة أساسية المقاطع "الجغرافية" التي تشير إلى "بلاد الواق-واق". وبالنسبة إليه هي الأرض "الكثيرة العجائب"، الغنية بالذهب واللآلئ. انظر أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ط٤، تحقيق يوسف أسعد داغر (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، مج١، ص١٢٣، ٤٢٤-٤٢٥. ومن طبيعة متشابهة هي الإشارات في ابن الفقيه الهمذاني، **اختصار كتاب البلاد**، ترجمة هنري ماسيه **H. Massé** (دمشق: المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٧٣م)، ص٤، ٩. ومرة ثانية، ثَمَّةَ مناقشة نقدية متبصرة في مالطي-دوجلاس، **جسد المرأة، كلمة المرأة**، ص٧١ وما بعدها، وخصوصاً الفصل ٥.

١٨ـ قارن "جزيرة النساء" في الفولكلور السلتي؛ وفيما يتصل بمَرْجانة، "امرأة من شجرة-مرجان"، انظر لوسي ألان باتون **L. A. Paton**، **دراسات في الميثولوجيا الخاصة بالجنّ في الرومانس الأرثري** (نيويورك: برت فرانكلين، ١٩٦٠م)، ص٣٨ وما بعدها.

١٩ـ فيما يخص جزراً كهذه خارج التقليد العربي للعجائب، ولتكن الجزر المَحْظُوظة، محلّ الحُقول الإليزية، وجزر المُنَعَّمين، إلخ، انظر أرثر أُو. لفجوي **A. O. Lovejoy** وجورج بواس **G. Boas**، **البدائية وما يتعلّق بها من أفكار في العصر القديم** (نيويورك: أوكتاجون بوكس، ١٩٨٠م)، وخصوصاً الفصل ١١، ص٢٨٧ وما بعدها.

٢٠ـ من أجل مناقشة مفهومية وثقافية-تاريخية لِلـ"الغريب" و"العجيب" (بمعنى المجال الواسع لعجائب العصور الوسطى العربية-الإسلامية)، انظر محمد أركون **M. Arkoun**، جاك لو جوف **J. le Goff**، جاكلين سوبليه **J. Sublet**، توفيق فهد **T. Fahd**، ومكسيم رودنسون **M. Rodinson**، **الغريب والعجيب في الإسلام الوسيط: أعمال الحلقة الدراسية المنعقدة في كلية فرنسا بباريس، في مارس ١٩٧٤م** (باريس: معهد العالم العربي/نشرات ج. أ.، ١٩٧٨م). وعلى الرغم من المجال النظري المتحرِّر لهذه الحلقة الدراسية فإننا مع ذلك نفتقد فيها أنثروبولوجية المكان المبارك العربي-الإسلامي ورمزيته على نحو واضح.

٢١ـ السورة ٢: ٢٦٥.

٢٢ـ السورة ٣: ١٤؛ وانظر كذلك السورة ٣: ١٥، و٣٦: ٥٥-٥٧؛ ٣٧: ٤١-٤٩؛ ٥٢: ١٧-٢٤؛ ٥٦: ١٠-٣٨؛ ٧٦: ٥-٢٢؛ ٧٨: ٣١-٣٦؛ إلخ. وقد نتذكر أنه إذا كانت اللذة الحسية ***voluptas*** الأبيقورية تسوّي بين كل مستويات المتعة، فإن أفلوطين {٢٠٥؟-٢٧٠؟} الأفلاطوني الجديد، قد نصح، أيضاً، بأن فهم العواطف الأرضية كان نقطة مرجعية مساعدة في نقل "العاطفة-السماوية": "وأولئك الذين ليست العاطفة السماوية معروفة لهم يمكنهم أن يحدسوها قياساً على العاطفة الأرضية" (**الإنيادة** ٦. ٩. ٩). انظر ويند، **طقوس وثنية في عصر النهضة**، ص٥٥. وتظهر جدية الاستمتاع الجسدي بالنعيم السماوي كذلك في **فردوس** دانتي (١٤)، وليس محض مصادفة على الإطلاق، اتصالاً بسليمان، الذي يستدعي،

بوضوح، إلى عقل الشاعر كل الحسية المادية لنشيد الإنشاد. إن تعظيم سليمان لـ"الْجَسَد الْمُمَجَّد والْمُقدَّس" (*la carne gloriosa e santa*) (١ . ٤٣) ينتهي بتربيت tercet {مَجموعة من ثلاثة ابيات} :

كما أنَّ ذلك الضوْء لَنْ يكونَ لَهُ القُوَّةُ لِيَجُرّنا إلى الْخطأ،

بِمَا أنّ كُلَّ الْمُتَع التي سَوْفَ تُبْهجُنا حينئذٍ

فإنّ أعْضاء الْجَسد سَوْفَ تعُودُ قويّةً. (الأبيات ٥٨- ٦٠)

وبعد تأكيد كهذا، يتعجب الكوروس شديد الابتهاج بـ"آمين" شديدة الجدية (الأبيات ٦١-٦٣) (**كوميديا دانتي أليجيري الفلورنسي**، الأنشودة ٣، **الفردوس**، ص١٧٩-١٨٠). ومن ثم يعلن والاس ستيفنْز Wallace Stevens، كي يثبت كيف كان أفلوطين مصيباً، ولكن بكل ما في الشعر من إفراط :

بعْدَ الْمَوْت، فإنّ الناس اللا-ماديين، في الفردوس،

وهو نفسه لا-مادي، يَمْكنْ، مصادفةً، أن يلاحظوا

الْحنْطة الْخَضْرَاءَ تُومضُ وتخْبُرُ

أقلَّ ما نشْعُرُ به.

انظر والاس ستيفنْز. **النخلة في نهاية العقل : قصائد مُختارة ومسرحية بقلم والاس ستيفنْز**، تحرير هولي ستيفنْز (نيويورك : ألفرد أ. كنبوف، ١٩٧١م)، ص٢٦٢ ("**جماليّة الألم**"، ١٥).

٢٣- أُلفتْ في ١٠٣٢م، ولرسالة المعري طبعة حديثة جيدة بتحقيق بنت الشاطئ (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٥٠م).

٢٤- رسالة ابن شهيد، في شكلها الحاضر، أقصر بكثير من طولها الأصلي المفترض. ولها طبعة عربية بتحرير بطرس البستاني (بيروت : مكتبة صادر، ١٩٥١م) ودراسة إنجليزية وترجمة معلّق عليها بقلم جيمس ت. منرو (**رسالة التوابع والزوابع : رسالة الأرواح المألوفة والشياطين لأبي عامر بن شهيد الأشجعي، الأندلسي** [بركلي ولوس أنجلوس : مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١م]). وطبقاً لمنرو (ص١٦-١٧)، أَلَّفَ ابن شهيد **الرسالة** بين ١٠٢٥ و١٠٢٧.

٢٥- يناقش منرو الجماليات الأفلاطونية، أو بالأحرى الأفلاطونية الجديدة، لابن شهيد على نحو عميق في مقالته التقديمية لترجمته للرسالة (**رسالة التوابع والزوابع**، وخصوصاً ص٣٩).

٢٦- المعري، **الغفران**، ص١٥-١٦. {والمعري يستشهد هنا بالآية الخامسة عشرة من سورة محمد} .

٢٧- السابق، ص٤٨ .

٢٨- السابق، ص٦٩ .

٢٩- السابق، ص٨٤ .

٣٠ـ السابق، ص١٠٢-١٠٥ .

٣١ـ السابق، ص١٦٩-١٧٣ .

٣٢ـ ليست، بالمصادفة، أشجار الواق-واق؟

٣٣ـ المعري، **الغفران**، ص١٩٠-١٩٦ . والمذكور إعادة صياغة حرة للغاية لهذا الجزء الخاص من الرسالة . { يشير المؤلف هنا إلى سؤال الزائر الله سبحانه أن يقصر "بُوصَ، [أي بُعْد]، هذه الحورية على ميل في ميل، فقد جاز بها قَدْرُكَ حَدَّ التأميل. فيقال له: أنتَ مُخَيَّرٌ في تكوين هذه الجارية كما تشاء . فيقتصر من ذلك على الإرادة" . {رجعنا هنا إلى إحدى طبعات الرسالة (**رسالة الغفران لأبي العلاء المعري** [بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م] وحاولنا، من ثم، أن نستعيد روح النص الأصلي في العربية بشيء من إعادة صياغة، كما فعل المؤلف نفسه في النص الإنجليزي- المترجم} .

٣٤ـ يهتم نورثروب فراي اهتماماً مركزيًا بالاختلاف بين التدفق غير المشوَّه للخيال الرمزي في الـ"رومانس" وفي الأدب الشعبي بوصفه مقابلاً للرؤية الـ"مصحَّحة" للأدب النازع للأسطرة. وهو يدعو عملية "إزاحة" . انظر عمله **الكتاب الدنيوي: دراسة لبنية الرومانس** (كمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٢م)، ص٣٦ وما بعدها .

٣٥ـ المادة في هذا القسم شكل مراجع لمناقشة سابقة لي في "فضاءات المتعة: مسح تحليلي رمزي للنسيب الكلاسيكي العربي" ، **أدب الشرق والغرب** ٢٥ (١٩٨٩م): ص ٥-٢٨ .

٣٦ـ جاستون باشلار، **شعرية المكان**، ترجمة {إلى الإنجليزية} ماريا جولاس (بوسطن: مطبعة بيكون، ١٩٧٢م)، ص ٨ . { وقد رجعنا إلى الترجمة العربية لغالب هلسا (**جماليات المكان**، ط٣ [بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م]، ص٣٩، وانظر ص٣٢ كذلك من مقدمة باشلار لكتابه) من أجل ترجمة المصطلح Topo-analysis . وتعني topo الطوبولوجيا أي الدراسة الطوبوغرافية لمكان معين، وبخاصة تاريخ إقليم ما كما تدل عليه طوبوغرافيته . كما تعني كذلك "التركيب البنيوي لناحية معينة من الجسد" . وقد عرضنا لبعض هذا في هوامش أخرى سابقة، ولكننا أردنا هنا الإشارة إلى تبنينا ترجمة هلسا للمصطلح في سياق كتاب باشلار- المترجم} .

٣٧ـ السابق، ص٩ . {والترجمة العربية، ص ٤٠} .

٣٨ـ المتنبي، **ديوانه**، مج١، ص٣٤٨ . ومع ذلك فإن بيت المتنبي المُنْجز ببراعة هو إعادة صياغة موفَّقة لبيت غير موفَّق لأبي تمام، حيث تستخدم بدلاً من الـ"قلوب" الكلمة الأكثر قدماً "أحشاء" (**ديوانه**، مج٣، ص٢١، القصيدة ١١٢) . انظر القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الذي يأتي بالبيتين معاً ليوضح انتحال المتنبي (**الوساطة بين المتنبي وخصومه** [القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م]، ص٣١٤) . {وقد سبق للمؤلف أن استشهد ببيت المتنبي هذا في نهاية مقالة تعود إلى ١٩٧٩-١٩٨٠م بعنوان "القصيدة العربية: من الشكل والمحتوى إلى الحالة النفسية والمعنى" ، **الدراسات الأوكرانية بجامعة هارفارد**، مج٣/ ٤،

ص٧٧٤-٨٥. وكان المؤلف قد تناول الموضوع نفسه في بحث تالٍ (١٩٨٦م) ونشر بالعربية في **فصول** المصرية في العام نفسه، وهو يكوِّن الجزء الأول من الفصل الأول في الكتاب. انظر الهامش ١٩ من الفصل الأول، وهو الفصل الذي أشار المؤلف في هوامشه إلى المتنبي غير مرة، دون هذا البيت. وقد سبق لنا في مقام آخر أن أشرنا إلى بيت المتنبي من مقالة المؤلف الأولى وعلقنا عليه في سياق العلاقة بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي في موضوعة الوقوف على الأطلال في النسيب. انظر حسن البنا عزالدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية**، ط٢ [بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م]، هامش ٥٦، ص١٤١- المترجم}.

٣٩-باشلار، **شعرية المكان**، الفصل العاشر، وخصوصاً ص٢٣٢، ٢٣٤، و٢٤٠. {والفصل ممتع حقًّا، وهو بعنوان "ظاهراتية الاستدارة"، انظر الترجمة العربية، ص٢٠٨، وص٢١٣، والاقتباس الأخير من قصيدة لريلكه عن "شجرة الجوز"، يحللها باشلار، ويعلق عليها بقوله: "لن نَجِدَ وثيقة أفضل من هذه لظاهراتية الوجود، تكون في وقت واحد مستقرة في استداراتِها، ونامية ومتطورة داخل تلك الاستدارة". ص٢١٣- المترجم}.

٤٠- جاستون باشلار، **شعرية حلم اليقظة، الطفولة، اللغة، والكون**، ترجمة دانيل راسل (بوسطن: مطبعة بيكون، ١٩٧١م)، ص١٧٦.

٤١-باشلار، **شعرية المكان**، ص٥٥. والإشارة إلى بيت شعر لجان بورديه: "Pivoins et pivots paradis taciturnes!" (**زهور الفاوانية وزهور نبتة الأفيون جنائن الفردوس الصامتة!**). {وقد علق باشلار على البيت بقوله: "هذا ما كتبه جان بورديه في سطر ضمَّنه اللانهاية". انظر ص ٧٤ من الترجمة العربية - المترجم}.

٤٢-انظر كذلك، الفصل الأول، القسم ٣، وخصوصاً مقالتي "نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع في النسيب"، في س. ستيتكيفيتش، محرِّرة، **توجهات جديدة**، ص٥٨-١٢٩. {والمقالة تتناول كلمات "الأطلال"، و"الدار"، و"الربع"، و"النؤي"، و"الدمنة"، و"الأثافي"، وأخيراً "السؤال". وصلة المقالة بالموضوع الراهن جوهرية؛ أي الكشف عن البعد الرمزي النموذجي الأصلي فيما وراء الواقعية الوصفية للحياة البدوية. ومن المفيد كذلك أن نشير إلى أن فكرة "الاستدارة" واردة، كما أشار المؤلف في الكتاب الراهن في أكثر من موضع، في تلك الكلمات، وخصوصاً في "الدار" و"النؤي".- المترجم}.

٤٣-مقتبسة من أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، ص٢٢٠.

٤٤-حازم القرطاجني، **ديوانه** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤م)، ص٣٦. إن هذه السمة "الخارجية" للحديقة بوصفها مُتَنَزَّهاً نادرة نسبيًّا في الشعر العربي، كما هو الأمر بالنسبة إلى خارجية الحديقة المادية نفسها. ولكن حتى الحديقة الشعرية العربية "الخارجية" يمكن أن تُرَى حينئذٍ بوصفها مرتبطة بـ"الروضة" الجاهلية بما هي مكان النُّعْمَى ***locus amoenus***، لا يزال مع ذلك بحاجة إلى أن يكون مؤهلاً بصورة أبعد بوصفه مصوناً ***conclusus*** إذا كانت هذه هي وظيفته الشعرية. انظر، على سبيل المثال، معلقة عنترة، البيت ١٥

(الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣١١): "أو روضة أنف"، في حين أن هذه "الروضة"، من ناحية أخرى، في المعلقة التي تأخذ رقم ٨ للأعشى، وهي استعارة للمحبوبة بنفس الدرجة، ليست "أنفاً" لكن بالأحرى روضة مترفة على نحو فريد. انظر الأعشى [ميمون]، **ديوانه**، ص١٤٥، الأبيات ١٤-١٦، مناظرة للأبيات ١٢-١٤ في التبريزي، **شرح القصائد العشر**، ص٣٣٢-٣٣٣.

إن الإشارات الشعرية العربية المتتابعة إلى الحديقة بوصفها "حديقة" أو "جنة" تتضمن مكاناً مُسَيَّجاً مع اشتقاقات شفافة - فيلولوجية معجمية في حالة الأولى (ح-د-ق) ومتصلة بالعالم تحت الأرضي والإيديولوجي-الرمزي في الأخيرة (ج-ن-ن).

من ناحية أخرى، على العكس من صفة المغلق - في المكان - للحديقة الشبيهة بالدير في العصور الوسطى الأوربية، فإن حديقة عصر النهضة "متجَسِّدة خارجيًّا": إنها المكان المحيط بغيره أكثر منها المكان المحاط به، وبهذا المعنى فهي، على حَدِّ تعبير تيري كوميتو T. Comito، "وسيلة سوف تُشَكِّلُ وتُعْطي شكلاً". ومع ذلك، فهي على طريقتها الخاصة، تَحُدُّ المكانَ في اتجاه الداخل (تيري كوميتو، **فكرة الحديقة في عصر النهضة** [نيو برونسويك، نيوجرسي: مطبعة جامعة روتجرز، ١٩٧٨م]، ص١٥٢ وما بعدها).

{من الطريف أن نلحظ هنا أن ابن عطية، وهو مفسر أندلسي، في تفسيره الآية نفسها يرد على الطبري فيما يتصل بـ"رياض الحزن" وأنها ليست مما ورد في الآية، "بل تلك هي الرياض المنسوبة إلى نَجد؛ لأنَّها خير من رياض تِهامة، ونبات نَجد أعطر، ونسيمه أبرد وأرقّ، ونَجْدٌ يُقالُ لَها حَزْن". ثم ينقل القرطبي، في السياق نفسه، عن الخليل في تفسير "الربوة" وأنها "أرض طيبة وخص الله تعالى بالذكر التي لا يجري فيها ماء من حيث العرف في بلاد العرب، فمثَّلَ لَهم ما يُحِسُّونه ويدركونه". [أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ط٣، ج٣ عن طبعة دار الكتب المصرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م]، ص٣١٥، وانظر كذلك ص٣١٦ حيث يستشهد القرطبي بأبيات شعر تشمل ذكر "الروضة" و"بقيع الغرقد" و"رياض الحَزْن" في تفسير الآية نفسها. فهذا مثال ممتاز آخر على هذا "التلاقح" الذي أشار إليه المؤلف آنفاً (قبل هامش ٢٠ من هذا الفصل، وهامش ٧٢ من الفصل الرابع). ومن المهم أن نلحظ ظهور "الرياض" المنسوبة إلى "نَجْد" في سياق تفسير الآية من قبل مفسر أندلسي، أي جِدّ بعيد عن الجزيرة العربية جغرافيًّا. وقد يكون من الشيق مراجعة ما يقوله الزمخشري في تفسير معنى "الجنة" في **الكشاف** (ص٧٠)؛ إذ يطرح السؤال حول "الجنة مخلوقة أم لا"، والاختلاف في ذلك. والحقيقة أننا نستطيع أن نلقى في الأندلس، والتي سوف يعرض لها المؤلف في السياق الراهن، كما فعل سابقاً، بصورة واضحة، اهتماماً بـ"نَجْد" سواء على المستوى "الواقعي" حيث نجد ذكراً لأماكن باسم "نَجد" و"القصور النجدية"، يحن إليها شعراء الأندلس جنباً إلى جنب مع "غرناطة" نفسها. ولكن الواقع التخييلي، إذا جاز التعبير، كان واضحاً لأدباء مثل ابن الخطيب صاحب الإحاطة في اخبار غرناطة، الذي أورد قصيدة لأحد الشعراء الأندلسيين (ص١٠٧١)، ورد فيها بيت يربط فيه الشاعر

بين "نجد" و "ساكنها" بـ "جنة الفردوس" و "العين":

يا أهلَ نَجْدٍ وما نَجْدٌ وساكنها   حسناً سوى جنة الفردوس والعين

كما علّق كذلك ابن الخطيب [ص١٠] على قصيدة من هذا النوع، في السياق الذي نحن فيه، لأبي الحجاج يوسف بن سعيد بن حسان، ورد فيها ذكر "غرناطة" و "نَجد" ووادي "شنيل"؛ قال: "ولقد ولعت الشعراء بوصف هذا الوادي وتغالت الغالات فيه في تفضيله على النيل بزيادة الشين وهو ألف من العدد فكأنه نيل بألف ضعف [لاحظ "ضعفين" في الآية القرآنية المذكورة] على *عادة متناهي الخيال الشعري في مثل ذلك* [التأكيد من صنعي]" وقد لفت نظري إلى تفسير ابن عطية للآية الكريمة الدكتور ناصر بن سعد الرشيد، وذكر لي، في حوار شخصي، أنه ألقى محاضرة التفت فيها إلى هذا الذكر "الشعري" لـ "نجد" في الأندلس، وفي سياق تفسير القرآن الكريم، وانتقال ذلك إلى الشعر بصورة أو بأخرى- المترجم}.

٤٥- جورج مور G. Moore، **مختارات من الشعر الخالص** (نيويورك: ليفرايت، ١٩٧٣م)، ص١٧.

٤٦- أبو تمام، **ديوانه**، مج٢، ص١٩٤.

٤٧- في نشرة إحسان عباس للديوان، تنتظم هذه القصيدة في عشرة أبيات (الصنوبري، **ديوانه**، ص٤٥٤). وقد أضفت البيت الذي يقع في رقم ٤ في طبعة محمد راغب الطباخ في **الروضيّات: من شعر الشاعر المجيد أبي بكر الصنوبري الحلبي** (حلب: المطبعة العلمية، ١٣٥١هـ/ ١٩٣٢م)، ص٢٠.

٤٨- أبو تمام، **الحماسة** (المرزوقي)، مج٣، ص١٣٧٧، رقم ٥٦٨. وهنا، في البيت الثالث من هذه الشذرة، لا يزال النبع الجبلي المختار لكن المحرَّم شكلاً آخر للنموذج الأصلي المستوعَب داخليًا لـ "حديقة"، متعرَّف عليها بهذه الصفة على يد الصنوبري.

٤٩- انظر قصيدة أبي تمام رقم ٧١، الأبيات ١-٢١ (ديوانه، مج٢، ص١٩١-١٩٦). انظر كذلك، هامش رقم ٤٦ (البيت ٢٣).

٥٠- انظر، الفصل الرابع، الهامشين ٢٣ و٢٤.

٥١- روبرتسون سميث، **ديانة الساميين**، ص١٥٦.

٥٢- كوميتو، **فكرة الحديقة في عصر النهضة**، ص١٦٤. {كان اسم سيبل هو الاسم الذي أعطاه الرومان القدماء لأي امرأة عجوز يفترض أن بإمكانها أن تتنبأ بالمستقبل. وأشهرهن كانت سيبل الكوميانية Cumaean. وطبقاً للميثولوجيا، وعد الإله أبولو بأنها سوف تعيش سنةً لكل حبَّة رمل يمكن أن تمسك بها في يديها. لكن أبولو لم يعطها شباباً خالداً، وقد استمرت في حياتها حتى عمر طويل. وقادت سيبل إينياس إلى العالم السفلي ليعلم مستقبل روما. وفيما بعد، عرضت أن تبيع تسعة كتب عن التنبؤ، تسمَّى الكتب السيبلية، إلى ملك روما بسعر مرتفع. وعندما رفض، قامت سيبل بحرق ستة كتب منها. وفي النهاية دفع

الملك الثمن الأساسي للتسعة ليشتري ثلاثة فقط. وكان الرومان يعودون للنظر في هذه الكتب في أزمان الخطر. وقد دُمِّرَت الكتب السيبلية في حريق في عام ٨٣ ق. م - المترجم}.

٥٣- انظر، الهامش ٤٤ من هذا الفصل.

٥٤- ثَمَّةَ تناقض ظاهري قابل للإدراك اشتقاقيًا في المعنى الجذري، أو معاني "الروضة" وحدها. فهي، كونَها المكان المفتوح من المَرْج/المرعى meadow من ناحية، مرتبطة من خلال اشتقاق صحيح - أو غير صحيح - بفكرة الإخضاع subduing، والتدريب training، والتهذيب cultivating: للعقل وبالتالي كما في الرياضيات والموسيقا، وللجياد غير المَرَوَّضة وتدريبها، وللروضات المتحوِّلة إلى حدائق، حيث يعني التهذيب ضمنيًا المنع والإحاطة. كذلك تصبح "روضة انف" بالنسبة إلى شاعر بلاطي عباسي مدَّاح مثل علي بن الجهم، "إعادة الحقيقة إلى مكانها"، بوصفها قرباً من الخليفة أو حضوراً له (**ديوانه**، ص١٤١). وقد فرضت القوة الاستعارية والرمزية لهذه "الروضة"، أو "الروض"، بوصفه "مكاناً ذا مزايا" لنفسها حضوراً حتى في مجالات ليست شعرية بصورة مباشرة. وهكذا يُعَنْوِنُ اللغوي الأندلسي أبو القاسم (أو أبو الحسن) السُّهَيْلي (ت ٥٨١هـ/ ١١٨٥م) بَحْثَه الفيلولوجي بالروض الانف، وهو عبارة عن اختيار شعري مصغَّر مع هدف نصي-تفسيري. انظر تناولاً له بقلم حامد محمد أمين شعبان، **البحوث اللغوية في الروض الأنف** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م). وبالنسبة إلى اللغوي الأندلسي، فإن لغته الشعرية قد أصبحت حديقة آمنة من أجل الكثير ***jardín cerrado para muchos*** بقدر ما كانت مثل غرناطة بدرو سوتو دي روخاس بالنسبة إلى جارثيا لوركا (انظر، الفصل الرابع، الهامش٢٣). انظر كذلك مصطفى ناصف (**قراءة ثانية لشعرنا القديم** (طرابلس، ليبيا): منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت]، ص١٣٢-١٣٤)، الذي يرى أن "الروضة الأنف" في معلقة عنترة ترمز إلى المطر المانح للحياة، أكثر من كونها استعارة للمحبوبة وثغرها العذب. {وباستعراض سريع لـ "الروضة الأنف" في الشعر العربي الكلاسيكي، وخصوصاً في الحقبة العباسية، نجد حقًّا، وعلى نحو يؤكِّد أهمية المسألة التي يتناولها المؤلف هنا، ربطاً مجازيّاً بينها وبين "الدهر"، عند شعراء مثل المتنبي والشريف الرضي وسبط بن التعاويذي، وبينها وبين "أيام الشباب" عند مهيار الديلمي. وعند سبط بن التعاويذي مثال مشابه لمثال علي بن الجهم الذي أشار إليه المؤلف في الهامش الراهن، في سياق المدح والممدوح؛ حيث تفوق "علائق" الممدوح بالشاعر "الروضة الأنف". وأخيراً يربط أسامة بن منقذ بين "كتاب" أتاه و "روضة أنف"، كما يربط العماد الأصفهاني بين "روضة أنف" و "روض أشعار" ممدوحه الشاعر أيضاً. انظر **ديوان أسامة بن منقذ**، ص٢٣١، حيث تبدو الإشارة من قصيدة إجابة من الملك الصالح على مدح للشاعر من الوزن والقافية نفسها. وانظر **ديوان سبط بن التعاويذي**، تحقيق د. س. مرجليوث [بيروت: دار صادر، وهي صورة عن طبعة المقتطف بمصر، ١٩٠٣م]، ص٢٧٨، و٣٩٢-٣٩٣ - المترجم}.

٥٥- **المفضليات** (ليال)، ص٣٣٧، القصيدة ٣٤، البيت ٦. والسؤال يمكن أن يوضع على النحو التالي: إلى

اي حد يمكن للعامل الجديد الخاص بالاستحواذ على الأساس الكتابي الديني لمكان النُّعْمَى **locus** **amoenus** ان يسطِّح التناقض الظاهري الرمزي الأساسي أو يقلِّل من توتر استقطاب مستويات الواقع؟

٥٦ـ في **ديوان السري الرفاء** تقع هذه الأبيات بأرقام ٣٩-٤١، من قصيدة من تسعة وخمسين بيتاً. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة قصيدة مدح مقصود، فإن جزأها الأطول يقدِّم وصفاً لحديقة مثالية، هي مكان "بلاطي" ومكان النُّعْمَى ***locus amoenus***. انظر السري الرفاء، **ديوانه**، تحقيق حبيب حسين الحساني (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١م)، مج١، ص٣٢٤-٣٢٩. وقد أخذت في حسباني كذلك (البيت ٤) قراءة الديوان الأولى لـ"الملاعب" بوصفها "الخمائل" حسب قراءة مصطفى الشكعة الأكثر عناية الواردة في **فنون الشعر في مُجتمع الحَمدانيين** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م)، ص٣٥٧.

٥٧ـ يُعَدُّ ثراء معنى السجادة في الشعر العربي وحده وسيلة مهمة معينة على فهم الأماكن الشعرية والحالات النفسية المميزة. اما في القصيدة الراهنة فإن سجادة الإمبراطور هي حديقة السرور نفسها. بل إن الذهن ليستحضر، مستثاراً بالإيجاز الفعَّال للقصيدة العربية، صورة أكثر تكثيفاً لاصداء متقاربة آتية من الشعر الإسباني. ولعل "الإبيجرامة الإسبانية"، لديجو دي سافيدرا فاخاردو (١٥٨٤-١٦٤٨م)، تكون واحدة من أكثر الاستعارات الرعوية صقلاً في الشعر الأوربي اعتماداً على ارتباط الماء بصفة النقاء، ومكان الالتجاء، والزمن الرعوي للعصر الذهبي: {ترجمة عربية للمؤلف عن الإسبانية}:

أنَّى لَكِ من هذا الغرِّير، بريئةً دونَ حِقد!

يا بساطةَ ذلك العهد الأوليِّ!

تَهْرُبِينَ من الإنسِ وتعيشينَ في الينابيع.

انظر دييجو دي سافيدرا فاخاردو D. de S. Fajardo، **المَمْلَكة الأدبية** (مدريد: أطلس، الأعمال الـ Cisneros، ١٩٤٤م)، ص٤.

٥٨ـ الوأواء الدمشقي، **ديوانه**، ص١٣٦-١٣٧. وتنسب هذه الأبيات كذلك إلى ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ/ ٩٠٨م)، حيث يرد الشطر الأول من البيت الأول في **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، ص٢٩١، هكذا "نرجسةٌ لا تزال مُحَدِّقةً"، ومن ثم تكسر وزن المنسرح. ويجد كراتشكوفسكي أسباباً تجعله يتردد قبل أن ينسب هذه "الشذرة" إلى ابن المعتز. انظر له **أبو الفرج الوأواء الدمشقي: {حياته وشعره}** *Materialy dla Charakterystiki Tvòrchestva* سان بيتسبرج: أكاديمية العلوم، ١٩١٤م)، ص٧٨-٧٩. {علَّق الزميل والصديق محمد خير البقاعي، في مراجعته للنص العربي من الكتاب، على الفقرة التي تلي هذين البيتين بقوله: "ولعل من آثار هذا ما جاء في شعر نزار قباني من قوله: "فحبيبة قلبك يا ولدي/نائمة في قصر مرصود/مَنْ يدخل حجرتها أو يدنو من سور حديقتها/يا ولدي مفقود/مفقود". وكلام البقاعي له وجاهته بالطبع وخصوصاً عندما نتذكر الأمثلة الاخرى التي أوردها المؤلف لأكثر من شاعر من سورية، مثل المعري والوأواء ـ المترجم}.

٥٩ـ ابن خفاجة، **ديوانه**، ص١٢٤–١٢٥ .

٦٠ـ السابق، ص١٣٦ .

٦١ـ أبو نواس، **ديوانه**، ص٣ . ومن أجل ترجمة كاملة {إنجليزية وألمانية} للبيتين الأولين من القصيدة انظر، الفصل الثاني، القسم الثاني وهامش ٢٨ .

٦٢ـ راجع تيرنر، **رؤية المنظر الطبيعي في إيطاليا عصر النهضة**، ص١٦١ .

٦٣ـ الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٥٨–٦١ .

٦٤ـ انظر، الفصل الثاني، القسم الثالث .

٦٥ـ الأصفهاني، **كتاب الأغاني** (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة، ١٩٧٤م)، مج٤، ص٦٠–٦٢ .

٦٦ـ البحتري، **ديوانه**، مج٢، ص١١٥٢–١١٦٢ .

٦٧ـ الشريف المرتضى، **ديوانه** (القاهرة : عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م)، مج٢، ص١٦٠ .

٦٨ـ السابق، ص١٦١ .

٦٩ـ عبيد الله بن قيس الرقيات، **ديوانه**، تحقيق محمد يوسف نجم (بيروت : دار صادر/ دار بيروت، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م)، ص٨، البيتان ٤ و٥ .

٧٠ـ **القرآن الكريم**، السورة ٣٤، الآيتان١٢–١٣ . {في هذا السياق نورد أن معنى "الغرفة" في القرآن الكريم [سورة الفرقان، الآية ٧٥] "الْمَنْزِل العالي في الجنة"، وكذلك معنى "الغرفات" [سورة سبأ، الآية ٣٧ ومثلها في سورة الزمر، الآية ٢٠، والعنكبوت، الآية ٥٨] . أما معنى "المحراب" في القرآن الكريم [سورة آل عمران، الآية ٣٧، ٣٩، وسورة مريم، الآية ١١، وسورة ص، الآية ٢١] فهو "الحجرة التي في مقدم المعبد" . أما "المحاريب" [سورة سبأ، الآية ١٣] فتعني "قصور ومواضع ينفرد فيها ويتباعد عن الناس، ومساجد يتعبدون فيها" . انظر **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، طبعة منقحة، في جزاين [القاهرة : مجمع اللغة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م]، مادة "غ-ر-ف" و "ح-ر-ب" . أما "مثرا" فكان إله القبائل الآرية التي استقرَّت في فارس القديمة . وكان يعرف كذلك باسم مثراس، وهو نفسه الإله مترا، إله الشمس الذي يظهر في الأدب الهندوسي القديم، ويدعى الفيداس . وطبقاً لتقليد الديانة الزرادشتية، كان مثرا إله النور، المرتبط بالشمس ارتباطاً قويًّا . وكان مثرا وآلهة آخرون يقاتلون، تحت قيادة آهورا مازدا، انجرا مينيو **Angra Mainyu**، إله الشر الزرادشتي . وقد نشر الفرس عبادة مثرا، المسماة المثرية، في أرجاء آسيا الصغرى . وقد شاعت هذه العبادة، وخصوصاً بين الجنود والعبيد الرومان . وحوالي العام ١٠٠ بعد الميلاد كانوا قد نقلوها إلى أوربا . وقد عُدَّت ديانة منافسة للمسيحية حتى المئة الثالثة ـ المترجم} .

٧١ـ أبو تمام، **ديوانه**، مج٢، ص١٠١–١٠٢، الأبيات ١–٣ .

٧٢ـ السابق، ص١٦٦ . انظر مناقشة كاملة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**، الفصل السادس وكذلك الفصل الخامس، من أجل تناول وثيق الصلة بلغة أبي تمام الشعرية .

٧٣ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ص١٣٩.

٧٤ـ عن تدمير الزهراء، انظر ليوبولد توريس بالباس L. T. Balbás، "الفن الخليفي"، **تاريخ إسبانيا**، مج٥: **إسبانيا الإسلامية**، ج٢، تحرير رامون مينيدز بيدال R. M. Pidal (مدريد: إسباس-كالب، ١٩٥٧م)، ص٤٢٧-٤٢٨ وما بعدها.

٧٥ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ١٦١-١٦٢.

٧٦ـ **القرآن الكريم**، السورة ٣: ١٤، ١٥؛ ٣٦: ٥٥-٥٧؛ ٧٨: ٣٢-٣٦؛ ٥٢: ١٧-٢٤؛ ٧٦: ٥-٢٢ (وخصوصاً، ١١-٢٢)؛ إلخ. انظر كذلك، الهامش رقم ٢٢.

٧٧ـ **القرآن الكريم**، السورة ٢٠: ١١٧-١٢١.

٧٨ـ قبل ابن زيدون، كان بشار بن برد (ت ١٦٧هـ/ ٧٨٣م) قد وصف مكاناً للنُّعْمَى *locus amoenus* فقط كي يتخلّى عنه بسبب رعب الحرب، التي يحمل إليها على جواده المطهم (بشار بن برد، **ديوانه**، تحقيق محمد شوقي أمين [القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م]، مج١، ص٣٣٤-٣٣٥، الأبيات ٢٤-٢٨). وعلى سبيل المقارنة، تتجه كذلك إشارة المتنبي الواضحة إلى الفردوس الأرضي، مستخدمة الطوبوجرافيا topos نفسها، إلى مباشرةٍ غير ملطَّفة الصوت، وإلى حد ما بطريقة التشخيص الخادع؛ أي خلع المشاعر البشرية على الطبيعة الجامدة:

مغاني الشِّعْبِ طِيباً في المغاني ... بِمَنْزِلَةِ الرَّبيعِ منَ الزَّمانِ
طَبَتْ فُرْسانَنا والخَيْلَ حتّى ... خَشِيتُ وَإنْ كَرُمْنَ منَ الحِرانِ
يقولُ بِشِعْبِ بَوّانٍ حِصاني ... أَعَنْ هذا يُسارُ إلى الطِّعانِ
أَبوكُمْ آدمٌ سَنَّ المَعاصي ... وَعَلَّمَكُمْ مُفارَقَةَ الجِنانِ

انظر المتنبي، **ديوانه**، مج٢، ص٤٢٥-٤٥٤. وجواد المتنبي بوصفه موتيف الحيوان الشاكي (وهي حالة من التشخيص الخادع، أو إلى حد ما، من اتهام متجسد للنفس، أو حالة تَحَوُّل اليجوري) مرة أخرى هو ملاءمة خاصة للموتيف مع النسيب على نحو ما يظهر في معلقة عنترة (الأبيات ٧١-٧٢) (الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦٠-٣٦١)، على الرغم من أن الشاعر الجاهلي يتجنب التشخيص الخادع، مفضّلاً الدوران حول المعنى. ومع ذلك، فإن أقرب نموذج إلى جواد المتنبي المتكلّم، المشفق على نفسه، يوجد في قصيدة لشاعر جاهلي آخر، المثقّب العبدي، وفيها لا يكون الحيوان جواداً على وشك أن ينقل راكبه إلى خارج نسيب قابل للتحديد بنيويًا وموضوعاتيًا لكنه ناقة واقعة بصورة كاملة في مكانها البنيوي المناسب، أي الرحيل، الذي تقع "الحديقة" دائماً فيما وراءه:

تقولُ إذا دَرَأْتُ لَها وَضِيني ... أَهذا دِينُهُ أَبَداً وديني
أَكُلُّ الدَّهْرِ حَلٌّ وارتحالٌ ... أَما يُبْقي عَلَيَّ وما يَقِيني

انظر **المُفضّليّات** (ليال)، ص٥٨٦، البيتان ٣٥-٣٦؛ (شاكر)، ص٢٩٢، البيتان، ٣٦-٣٧.

٧٩ـ خليل بن أيبك الصفدي، **تمام المُتُون في شرح رسالة ابن زيدون**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م)، ص١٣.

٨٠ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ص١٤٥.

٨١ـ السابق، ص١٤٦. وتعد إشارة ابن زيدون إلى "زقوم" (السورة ٥٦ : ٥٢) وإلى "غسلين" (السورة ٦٩ : ٣٦) ذات مدلول مثير للعاطفة على نحو خاص.

٨٢ـ السابق.

٨٣ـ هكذا لَدَى أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، **ذمُّ الْهوى**، تحقيق مصطفى عبد الواحد (القاهرة: دار الكتب الحديثة، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢م)، ص١٤٧-١٤٨. لكن انظر كذلك لدى المتنبي الثلاثية الرثائية اللافتة للنظر بصورة رائعة: الشاعر البدوي، وناقته، والأطلال المهجورة، وقد كانت كذلك، دون شك، في ذهن الشاعر الأندلسي:

إِثْلِثْ فإنَّا أيُّها الطَّلَلُ نبْكي وتَرْزِمُ تَحْتَنا الإبلُ

(انظر المتنبي، **ديوانه**، مج٢، ص٤٦٠).

٨٤ـ "اضع بطيب خاطر على بوابة الفردوس البيتَ الشعري الذي نقشه دانتي على بوابة الجحيم: أُتركوا وراءكم كُلّ أمَلٍ أنتم الذين تدخلون" Je mettrois volontiers sur la porte du paradis le vers que Dante a mis sur celle de l'enfer: Lasciate ogni speranza voi ch'entrate [باريس: مكتبة المولعين بالكتب النفيسة، ١٨٩٢م]، ص٣٠).

٨٥ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ص١٤٦.

٨٦ـ السابق، ص١٣٢، المقطع ٣. من أحل النموذج العتيق للطوبولوجيا topos، انظر، الفصل الرابع، القسم الثاني.

٨٧ـ ابن زيدون، **ديوانه**، ص١٣٣، المقطع الخامس.

٨٨ـ السابق، ص١٣٥، المقطع ١٢.

٨٩ـ في الحقيقة، ورد مرة واحدة فقط في القصيدة سياق، يمكن أن يفسَّر بوصفه محتوياً على المفهوم القرآني لـ "نعيم". انظر أدناه، المقطع العاشر.

٩٠ـ السابق، ص١٢٨.

٩١ـ السابق، ص١٣١.

٩٢ـ السابق، ص١٢٨.

٩٣- تسهم البنية الاستروفية {أي ذات المقاطع} لهذه القصيدة في الخفة الغنائية والتحول الأسلوبي للقصيدة الرعوية. ويقترب البيت الخامس من كل مقطع من ان يكون لازمة او قفلاً. فهو يَخْتِمُ كلَّ مقطع بتغيير وجهة النظر أو المعنى من جهة زمن عبارته التقريرية. إن له تاثيراً شبه–مناجاتي. وفوق كل ذلك، فإن قارئاً عاديًّا للقصيدة في أصلها لا يستطيع سوى أن يتحقق من ان البيت الخامس يكسر رتابة الإيقاع في كل مقطع على نحو جد مشابه للمقطع الـمُؤَخَّر النَّبْرِ syncopation، في حين أنه في الوقت نفسه ينتهي بالقافية الرابطة لكل القصيدة. وهذا يعطي القصيدة تحديداً شبيهاً–بقصيدة الرُّندو وخِفَّةً في التقدُّم من مقطع إلى آخر. {انظر تعريفاً لقصيدة الرندو في الهامش ٧٦ من الفصل الرابع ـ المترجم}.

ويَتِمُّ الحصول على التأثير الإيقاعي الخاص في القصيدة من خلال انتقال من بحر الطويل كامل التفاعيل في الأبيات الأربعة الأولى من كل مقطع إلى بحر الطويل ناقص مقطع في البيت الخامس. وهذا يعني تقصير البيت الاخير بمقطع واحد، وهو ما يعني، من خلال تأثير متراكب خلال القصيدة، زيادة في السرعة الإيقاعية. ومما يمكن أن يلحظ أكثر هو أن في الأبيات الختامية للمقطعين الأول والأخير في قصيدة ابن زيدون استحضاراً لنسيب لأبي تمام، يعد فيه البيت الأول اقتباساً حرفيًّا تقريباً من البيت السابع في المصدر ويعد البيت الأخير إشارة واضحة إلى البيت الأول في المصدر (أبو تمام، **ديوانه**، مج٣، ص١٥٠–١٥١). وعلاوة على هذا، يجعلنا كلٌّ من أبي تمام وابن زيدون نفكر في بيت منسوب إلى الشاعر الجاهلي أوس بن حجر (**ديوانه**، ط٢، تحقيق محمد يوسف نجم [بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م]، ص٧٤).

٩٤- جون كيتس، **الأعمال الشعرية لجون كيتس** (اكسفورد: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٣٠م)، ص٣٤٠ (عن السونيتة).

٩٥- لقد أسهمت بلا شك الصرامة والمباشرة النظرية لفهمنا الحديث لكل الجوانب الشكلية والضمنية–المعنى في الإبداع الفني في قلقنا الجمالي الراهن. فما إن يُسْتَخْدَم شكلٌ ما، او موضوعٌ ما، او رمزٌ ما، حتى يكون كذلك مفهوماً بصورة تحليلية في كل ما ينطوي عليه ضمنيًّا. وكل استخدام متكرِّر له يصبح من ثَمَّ تقليداً واعياً على نحو عميق. وهذا أمر نراه نحن لا يمكن احتماله. فنحن في معظم الاحوال نتعهده للحظة فقط من خلال إضافة لاحقة النسبة في المصدر الصناعي "ism" { "ـيّة" } ونبني حوله دائرة مغلقة من تسامح نوعي جمالي أوسع. ومع ذلك، فإن الأصالة الحقيقية تصبح ممكنة فحسب عندما تنكسر الدائرة. وعندها تستهل دائرة جديدة، سرعان ما تنغلق بصورة اكبر، وهلمَّ جرًّا.

*　　*　　*

ببليوجرافيا

أولاً: المصادر والمراجع بالعربية.

- ابن أبي خازم الأسدي، بشر. **ديوانه**. ط٢. تحقيق عزة حسن. دمشق: وزارة الثقافة، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.
- ابن أبي ربيعة، عمر. **ديوانه**. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م.
- ابن الأبّار [أبو عبد الله القضاعي] . **الحلة السيراء**. مجلدان. تحقيق حسين مؤنس. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣م.
- ابن التعاويذي، سبط. **ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م. [صورة بالأوفست من طبعة القاهرة، ١٩٠٣م] .
- ابن الجهم، علي. **ديوانه**. ط٢. تحقيق خليل مردم. بيروت: دار الآفاق الجديدة، [١٩٧٩م؟].
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن. **ذمُّ الهوى**. تحقيق مصطفى عبد الواحد. القاهرة: دار الكتب الحديثة، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢م.
- ابن الدمينة. **ديوانه**. القاهرة: مكتبة العروبة، ١٩٥٩م.
- ابن الرومي. [أبو الحسن علي بن العباس بن جرير] . **ديوانه**. ٦ مج. تحقيق حسين نصار. القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٧٤م.
  - **ديوانه**. مجلدان. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٢م.
- ابن الفارض، عمر. **ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٥٧م.
  - **ديوانه**. تحقيق عبد الخالق محمود، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.
- ابن الفقيه الهمذاني. **تلخيص كتاب البلدان**. ترجمة هنري ماسييه .H. Massé دمشق: المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٧٣م.
- ابن المعتز. **ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٦١م.
  - **طبقات الشعراء**. ط٢. تحقيق عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.
- ابن الوردي، سراج الدين أبو حفص عمر. **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**. القاهرة: المطبعة العامرة المليجية، ١٣٢٤ هـ.
- ابن أيبك الصفدي، خليل. **تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي،١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.
- ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد. **طوق الحمامة في الألفة والألاف**. ط٣، تحقيق الطاهر أحمد مكي. القاهرة: دار المعارف، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
- ابن حلِّزة، الحارث. **ديوانه**. تحقيق هشام الطعان. بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٩م.
- ابن خفاجة الأندلسي، إبراهيم بن أبي الفتح. **ديوانه**. الإسكندرية: مؤسسة المعارف، ١٩٦٠م.

- ابن خلدون. التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً. تحقيق محمد بن تاويت الطنجي. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م.
- ابن رباح، نصيب. **شعر نصيب بن رباح**. تحقيق داوود سلوم. بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٦م.
- ابن رشد. انظر في المراجع بغير اللغة العربية .Averroes
- ابن رشيق القيرواني. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. ط٣، مجلدان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣م.
- ابن زيدون. **ديوان ابن زيدون ورسائله**. تحقيق علي عبد العظيم. القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧م.
- ابن شهيد الأندلسي، أبو عامر. **ديوانه**. تحقيق تشارلس بلَّلا. بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٣م.
  - **ديوانه**. تحقيق يعقوب زكي. مراجعة محمود علي مكي. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت.
  - **رسالة التوابع والزوابع**. تحقيق بطرس البستاني. بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥١م.
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد. **عيار الشعر**. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٥م.
- ابن طفيل، أبو بكر. **حي بن يقظان**. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣م.
- ابن عربي، محيي الدين. **ترجمان الأشواق**. بيروت: دار صادر، ١٩٦١م.
  - **ترجمان الأشواق: مجموعة من القصائد الصوفية لابن عربي**. ترجمة رينولد أ. نيكلسون. لندن: الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩١١م.
- ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**. مجلدان. تحقيق أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف بمصر. ١٩٦٦م.
- ابن قيس الرقيات، عبيد الله. **ديوانه**. تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م.
- ابن مقبل [تميم بن أُبيّ] .**ديوانه**. تحقيق عزة حسن. دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢م.
- ابن منظور المصري، محمد بن مكرَّم. **أخبار أبي نواس: تاريخه ونوادره، شعره، مجونه**. مجلدان. تحقيق شكري محمود أحمد. بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٥٢م؟].
- ابن منقذ، أسامة. **المنازل والديار**. تحقيق مصطفى حجازي. القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٨م.
  - **كتاب العصا**. تحقيق حسن عباس. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
  - **لباب الأدب**. تحقيق احمد شاكر. القاهرة: دار الكتب السلفية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م [ط١، ١٣٥٤ هـ].
- ابن يعفر النهشلي، الأسود. **ديوانه**. تحقيق نوري حمودي القيسي، بغداد: مطبعة الجمهورية، ١٩٧٠م.
- أبو الهندي. **ديوان أبي الهندي وأخباره**. تحقيق عبد الله الجبوري. بغداد/النجف: مطبعة النعمان، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

- أبو تمام. **الحماسة**. شرح التبريزي. تحقيق فرايتاج .Freytag بون، ١٨٢٨م.

● **ديوانه**. ط٣. ٤ مج. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

● **شرح ديوان الحماسة**، ٤ مج، رواية وشرح أحمد بن محمد المرزوقي. تحقيق أحمد امين وعبد السلام هارون. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٢م.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ. **ديوان أبي نواس، أعظم الشعراء الغنائيين العرب**. ڤيينا: و. باوملر W. Baumüller، ١٨٥٥م.

● **ديوانه**. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٣م.

- إدموندز، ج. م. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Edmonds, J. M

- اربري، أ. ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Arberry, A. J

- أرسطو. انظر في المراجع باللغات غير العربية Aristotle

- أركون، محمد، وآخرون. انظر في المراجع باللغات غير العربية Arkoun, Muhamed

- إزبل، هارولد. انظر في المراجع باللغات غير العربية Isbell, Harold

- إس، ج. ڤن. انظر في المراجع باللغات غير العربية Ess, J. van

- اشْبي، فريدريش. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Spee, Friedrich

- الأصبهاني [الأصفهاني] .أبو الفرج. **كتاب الأغاني**. ٢٤ مج. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧٠-١٩٧٤م. [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب].

● **كتاب الأغاني**. ٣١ مج. تحقيق إبراهيم الإبياري. القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩-١٩٧٩م.

- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك. **الأصمعيات**. ط٢، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

- الأعشى [ميمون] .**ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.

- أكرمان، دايان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Ackerman, Diane

- ألثايم، فرانز، وروث ستيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Altheim, Franz, and Ruth Stiehl

- الألوسي، محمود شكري. **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**. ٣ مج. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

- إليان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Aelian

- ألڤرت، وليام. **دواوين الشعراء الستة: النابغة، عنترة، طرفة، زهير، علقمة، وامرؤ القيس**. لندن: تروبنر Trübner، ١٨٧٠م.

- إمبسون، وليام. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Empson, William

- امرؤ القيس. **ديوانه**. ط٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.

ـ الانباري، أبو بكر محمد بن القاسم. **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.** ط٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.

ـ أوس بن حجر. **ديوانه.** ط٢، تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م.

ـ أولدريت، كيث. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Alldritt, Keith

ـ أونامونو، ميجيل دي. انظر .Unamuno, Miguel de

ـ أويرباخ، إيرك. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Auerbach, Erich

ـ أوفيد، انظر في المراجع باللغات غير العربية .Ovid

ـ أيزلر، روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Eisler, Robert

ـ باتون، لوسي آلان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Paton, Lucy Allen

ـ بارفورد، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Barford, Philip

ـ بارنستون، ويليز. انظر في المراجع باللغات غير العربية Barnstone, Willis

ـ باريس، چينيت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Paris, Ginette

ـ باشلار، جاستون. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bachelard, Gaston

ـ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب. **إعجاز القرآن.** تحقيق أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م.

ـ بانوفسكي، إروين. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Panofsky, Erwin

ـ البحتري الطائي، أبو عبادة الوليد بن عبيد. **ديوانه.** ٥ مج. تحقيق حسن كامل الصيرفي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣-١٩٧٨م.

ـ براڤمان، ماير م. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bravmann, Meïr M

ـ براون، روبرت، الابن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Brown, Robert, J r

ـ بروتمان، د. بوزلي. انظر في المراجع باللغات غير العربية Brotman, D. Bosley

ـ بروست، مارسل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Proust, Marcel

ـ بشار بن برد. **ديوانه.** ٤ مج. تحقيق محمد شوقي أمين. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م.

ـ بلاشير، رجيس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Blachère, Règis

ـ البلفيقي، إبراهيم بن محمد بن إبراهيم. **تلخيص المقتضب من كتاب تحفة القادم.** تحقيق إبراهيم الإبياري. القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٧م.

ـ بلوبيوس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Polybius

ـ بلوتارخ. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Plutarch

- بلوخ، ألفرد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bloch, Alfred

- بلوم، هارولد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bloom, Harold

- بنت الشاطئ [عائشة عبد الرحمن] . **الحياة الإنسانية عند العرب**. القاهرة: المعارف، ١٩٤٤م.

- بودكين، مود. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bodkin, Maud

- بورجل، ج. كريستوف. انظر في المراجع باللغات غير العربية Bürgel, J. Christoph

- البوريني، حسن، وعبد الغني النابلسي. **شرح ديوان ابن الفارض**. مجلدان. القاهرة: المطبعة العامرة الشريفة، ١٣٠٦هـ/ ١٨٨٨م.

- بونيبكر، سيجر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bonebakker, Seeger

- بيتيت، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Pettit, Philip

- بيج، دنيس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Page, Denys

- بيرتون، ريتشارد ف. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Burton, Richard F

- بيركرت، فردريك. **الحماسة، أو، أقدم الأشعار العربية**، جمع أبي تمام. مجلدان. شتوتجارت: صمويل جوتليب ليسشنج، ١٨٤٦م.

- بيركِرْت، والتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Burkert, Walter

- بيريز، هـ. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Peres, H

- بيستون، أ. ف. ل. وآخرون. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Beeston, A. F. L., et al

- بيلي، هـ. و. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Bailey, H. W

- بيير، هنري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Peyre, Henry

- بيفان، انطوني أشلي Bevan, Anthony Ashley، محقق. **نقائض جرير والفرزدق**. ٣ مج. ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٠٥م.

- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. **شرح القصائد العشر**. تحقيق عبد السلام الحوفي. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

● **شرح ديوان أشعار الحماسة**. ٤ أجزاء، في مجلدين. القاهرة: بولاق، ١٢٩٦هـ/ ١٨٧٩م.

- تشامفورت، ن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Chamfort, N

- تشنو، م.-د. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Chenu M.-D

- توريس بَلْباس، ليوبولدو. انظر في المراجع باللغات غير العربية Torres Balbs, Leopoldo

- تيرنر، أ. ريتشارد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Turner, A. Richard

- تيلو، أولريتش. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Thilo, Ulrich

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك [بن محمد بن إسماعيل] .**يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**. ٥ مج. تحقيق مفيد محمد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

- الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**. ٤ مج. ط٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

- **كتاب الحيوان**. ٨ مج. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٨م.

- جارثيا لوركا، فديريكو. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Garca Lorca, Federico

- جاردنر، جون، وجون ماير. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Gardener, John, and John Mair

- جب، هاملتون أ. ر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Gibb, Hamilton A. R

- الجبوري، يحيى، محقق. **شعر عبد الله بن الزبعرى**. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

- الجرجاني، القاضي علي عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م.

- الجرجاني، عبد القاهر [بن عبد الرحمن] .**أسرار البلاغة**. ترجمة هلموت ريتر. فيسبادن: فرانتس شتاينر للنشر، ١٩٥٩م.

- **دلائل الإعجاز**. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

- جرير [بن عطية] .**ديوانه**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م.

- الجمحي، ابن سلام. **طبقات فحول الشعراء**. ط٢. مجلدان. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤م.

- جميل بن معمر العذري. **ديوان جميل بثينة**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.

- جوته، يوهان ولفجانج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Goethe, Johann Wolfgang

- جوتير، تيوفيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Gautier, Théophile

- جولدتسيهر، إجنتس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Goldziher, Ignaz

- جونجورا، لويس دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Góngora, Luis de

- جونز، وليام. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Jones, William

- جيامتي، أ. بارتليت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Giamatti, A. Bartlett

- جيجر، ورنر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Jaeger, Werner

- جيوم دي لوري وجين دي ميونج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Guillaume de Lorris and Jean de Meung

- حاتم الطائي. **ديوانه. شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره.** تحقيق عادل سليمان جمال. القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن. **حلية المحاضرة في صناعة الشعر.** مجلدان. تحقيق جعفر الكتاني. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.

- حسان بن ثابت. **ديوانه.** مجلدان. تحقيق وليد عرفات. بيروت: دار صادر، ١٩٧٤م.

● **ديوانه.** تحقيق سيد حنفي حسنين وحسن كامل الصيرفي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.

● **شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري.** شرح عبد الرحمن البرقوقي. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م.

- حسين، طه. **تجديد ذكرى أبي العلاء.** ط٥. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م.

● **حديث الأربعاء.** ٣ مج. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٤–١٩٥٧م.

- الحطيئة، **ديوانه.** رواية ابن السكيت. تحقيق نعمان محمد أمين طه. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٧م.

- حيدر، عدنان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Hayder, Adnan

- الخضري، محمد، محقق. **مهذَّب الأغاني.** ٩ مج. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٢٥م.

- الخطيب الإبشيهي، محمد بن أحمد. **المستطرف من كل فنٍّ مستظرف.** مجلدان. القاهرة: بولاق، ١٢٦٨ هـ

- الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمرو. **ديوانها.** شرح ثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى بن سيَّار الشيباني. تحقيق أنور أبو سويلم. عمان: دار عمَّار، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

- **دائرة المعارف الإسلامية.** انظر في المراجع باللغات غير العربية .The Encyclopaedia of Islam

- داريو، روبن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Daro, Rubén

- دانتي أليجيري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Dante Alighieri

- درايتون، مايكل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Drayton, Michael

- دعبل بن علي الخزاعي. **شعر دعبل بن علي الخزاعي.** تحقيق عبد الكريم الأشتر. دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤م.

- دوب، بينيلوب ريد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Doob, Penelope

- دوجلاس، ماري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Douglas, Mary

- دورسون، ريتشارد م. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Dorson, Richard

- دوير، هانس بيتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Duerr, Hans Peter

- **ديوان الهذليين**، ٣ مج. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م. [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب، ١٩٤٥–١٩٥٠م].
- ذو الرمة [غيلان بن عقبة] .**ديوانه**. ط٢. دمشق: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.
- الرازي الصوفي. كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- الراعي النميري. **ديوانه**. تحقيق راينهرد ڤايبرت. بيروت وڤيسبادن: شركة شتاينر للنشر، ١٩٨٠م.
- راليغ، والتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Raleigh, Walter
- رايت، و. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wright, W
- رايس، ديڤيد تالبوت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Rice, David Tabot
- الرصافي البلنسي، [أبو عبد الله محمد بن غالب] .**ديوانه**. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٠م.
- الروبي، ألفت كمال. **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)**. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.
- روجاس، بدرو سوتو دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Rogas, Pedro Soto de
- روسن، تشارلس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Rosen, Charles
- روسنماير، توماس ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Rosenmeyer, Thomas G
- رولاند، رومين. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Rolland, Romain
- ريختر، جُستاف. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Richter, Gustav
- ريد، هربرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Reed, Herbert
- رينجبوم، لارس–إيڤار. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Ringbom, Lars-Ivar
- زايتلن، فورما آي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Zeitlin, Forma I
- زهير بن أبي سلمى. **ديوانه**. رواية أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين. **شرح المعلقات السبع**. القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م.
- زويتلر، مايكل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Zwettler, Michael
- سان جون الصليبي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Saint John of the Cross
- ساڤدرا فجاردو، دييجو دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Saavedra Fajardo, Diego de
- سبيرنغ، أ. سي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Spearing, A. C

- ستيتكيفيتش، سوزان. "القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية". **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق** ٦٠، رقم ١ (١٩٨٥م): ص ٥٥-٨٥.

● انظر في المراجع باللغات غير العربية .Stetkevych, Suzanne Pinckney

- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. "ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية،" **فصول**، ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص٧١-٧٨.

● "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي،" **فصول**، ٧، رقم ١ /٢ (أكتوبر ١٩٨٦ /مارس ١٩٨٧م)، ص ١٢-٢٩.

● "ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي،" **فصول**، ٤، رقم ٤ (يوليو - سبتمبر، ١٩٨٤م)، ص ٧٨-٩٦.

● "الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، ترجمة حسنة عبدالسميع، **فصول**، ١٤، رقم٢ (١٩٩٥م)، ص١٧٤-٢٠٣. وقد نشرت بالإنجليزية في ١٩٨٦م.

● انظر في المراجع باللغات غير العربية .Stetkevych, Jaroslav

- ستيفِنْز، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Stevens, John

- ستيفِنْز، والاس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Stevens, Wallace

- السراج، أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين. **مصارع العشاق**. مجلدان. بيروت: دار صادر، د.ت.

- سرفانتس ساڤدرا، ميجيل دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Cervantes Saavedra, Miguel de

- السري الرفاء. **ديوانه**. مجلدان. تحقيق وتقديم حبيب حسين الحسني. بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١م.

- سزگين، فؤاد. **تاريخ التراث العربي** [بالألمانية] .مج. ٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ هجرية. ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٧٥م.

- سلووخر، هاري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Slochower, Harry

- سميث، جروفر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Smith, Grover

- سميث، و. روبرتسن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Smith, W. Robertson

- سنازارو، ياكوبو. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Sannazaro, Jacopo

- سنيل، برونو. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Snell, Bruno

- سوليڤان، ج. و. ن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Sullivan, J. W. N

- سيبولد، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Seybold, John

- سيزنك، جان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Seznec, Jean

- سيفر، ويلي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Seifer, Wylie

- شبرد، دوروثي ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Shephered, Dorothy G

- شتايجر، إميل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Staiger, Emil

- الشريف الرضي [محمد بن أبي طاهر الحسين] .**ديوانه**. مجلدان. بيروت : دار صادر، ١٩٦١م.

- الشريف المرتضى [علي بن الحسين بن موسى] .**ديوانه**. ٣ مج. القاهرة : عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م.

- شعبان، حامد محمد أمين. **البحوث اللغوية في الروض الأنف**. القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

- الشكعة، مصطفى. **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**. القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م.

- الشماخ بن ضرار الذبياني. **ديوانه**. تحقيق صلاح الدين الهادي. القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

- الشنفرى. **قصيدة لامية العرب ويليها أعجب العجب في شرح لامية العرب**. شرح محمد بن عمر الزمخشري. استنبول : الجوائب، ١٣٠٠ هـ.

- شوقي، أحمد. **الشوقيات**. ٤ مج. القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠م.

- شيخو، لويس. **كتاب شعراء النصرانية**. ط٢. مجلدان. بيروت : دار المشرق، ١٩٦٧م.

- شيشرو. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Cicero

- الصفدي، مطاع، وإيليا حاوي، محرران. **موسوعة الشعر العربي : الشعر الجاهلي**. ٤ مج. بيروت : شركة خياط للكتب والنشر، ١٩٧٤م.

- الصنوبري [أبو بكر أحمد الطبي الأنطاكي] .**ديوانه**. تحقيق إحسان عباس. بيروت : دار الثقافة، ١٩٧٠م.

- ضيف، شوقي. **التطور والتجديد في الشعر الأموي**. ط٢. القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م.

- الطباخ، محمد راغب. **الروضات : من شعر الشاعر المجيد أبي بكر الصنوبري الحلبي**. حلب : المطبعة العلمية، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

- طرفة بن العبد. **ديوانه**. دمشق : مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.

● **ديوانه**. شرح الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. دمشق : مطبعة دار الكتاب، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

- عباس، إحسان. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثامن الهجري** (كذا). ط٢، بيروت : دار الثقافة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

- عبد البديع، لطفي. **عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب**. القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م.

ـ عبد الرحمن، نصرت. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**. عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م.

ـ عبيد بن الأبرص. **ديوانه**. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

ـ عز الدين، حسن البنا. **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**. القاهرة: دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨م.

ـ العزاوي، عبد الستار. "طريق الحج القديم: درب زبيدة ـ محطات أم القرون". **سومر** ٤٤ (١٩٨٥–٨٦م): ص١٩٩–٢١٣.

ـ العسكري، أبو هلال. **كتاب الصناعتين**. إستنبول: مطبعة محمود بك، ١٣٢٠هـ/ ١٩٠٢م.

ـ عطوان، حسين. **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

ـ عنترة بن شداد. **ديوانه**. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

ـ فال–إنكلان، رامون دل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Valle-Inclán, Ramón del

ـ فرانكنبرج، لويد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Frankenberg, Lloyd

ـ فراي، بروسر هال انظر في المراجع باللغات غير العربية .Frye, Prosser Hall

ـ فراي، نورثروب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Frye, Northrop

ـ فربير، چين. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Frappier, Jean

ـ فرجيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية Vergil/Virgil

ـ فن ، چنب، أرنولد. انظر في المراجع باللغات غير العربية van Gennep, Arnold

ـ فن خيلدر، ج. چ. انظر في المراجع باللغات غير العربية .van Gelder, G. J

ـ فوزي، حسين. **حديث السندباد القديم**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣م.

ـ فولكر، وولفران. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wölker, Wolfram

ـ فون جرونباوم، جُسْتاف إي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .von Grunebaum, Gustave

ـ فون فرانز، ماري–لويس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .von Franz, Marie-Louise

ـ فيدال–ناق، بيير. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Vidal-Naquet, Pierre

ـ فيسُوَا، جورج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wissowa, George

ـ فيكو، جيوڤاني باتيستا. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Vico, Giovanni Battista

ـ القاضي الفاضل [عبد الرحيم بن علي البيساني] .**ديوانه**. مجلدان. تحقيق أحمد أحمد بدوي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م.

ـ القاضي، النعمان عبد المتعالي. **شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام**. القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥م.

ـ القالي، [إسماعيل بن القاسم] أبو علي. **كتاب الأمالي**. ط٣، مجلدان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م.

ـ قدامة بن جعفر، أبو الفرج. **نقد الشعر**. ط٣، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م.

ـ القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب. **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**. مجلدان. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

ـ القرطاجني، [أبو الحسن] حازم. **ديوانه**. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤م.

● **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه. تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م.

ـ القزويني، زكريا. **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**. ط٢، تحقيق فاروق سعد. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧م.

ـ كارليل، ج. د. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Carlyle, J. D

ـ كامبل، جوزيف. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Campbell, Joseph

ـ كثير عزة. **ديوانه**. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.

ـ كراتشوفسكي، إجناتيوس. **أبو الفرج الوأواء الدمشقي**: ... {**حياته وشعره**} سان بتسبرج: أكاديمية العلوم، ١٩١٤م.

ـ كريتين دي تروا [كريستين فون تروي] . انظر في المراجع باللغات غير العربية . Chrétien de Troyes [Kristian von Troyes].

ـ كريمر، ألفرد فون. **ديوان أبي نواس: أعظم الشعراء العرب**. فيينا: و. براومولر، ١٨٥٥م.

ـ كرين، ر. س. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Crane, R. S

ـ كعب بن زهير. **شرح ديوان كعب بن زهير**. رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م. [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م].

ـ كمّان، شويلر ف .ر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Cammann, Schuyler V. R

ـ كورتيوس، إرنست روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Curtius, Ernst Robert

ـ كوميتو، تيري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Comito, Terry

ـ كونيتسش، بول. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Kunitzsh, Paul

ـ كوهن، س. مارشال. انظر في المراجع باللغات غير العربية Cohen, S. Marshall

- كيتس، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Keats, John

- كيريني، سي. وسي. ج. يونج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Kerenyi, C., and C. G. Jung

- كينيدي، جورج أ. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Kennedy, George A

- لاثام، تشارلس ستيرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Latham, Charles Sterrett

- لاسنر، ياكوب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lassner, Jacob

- لامبرتون، روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lamberton, Robert

- لبيد بن ربيعة العامري. **ديوانه**. بيروت: دار صادر، د. ت.

● **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**. تحقيق إحسان عباس. الكويت: التراث العربي، ١٩٦٢م.

- لِسِنج، جوتهولد إبرايم. انظر في المراجع باللغات غير العربية Lessing, Gotthold Ephraim

- لِـمْكِهْ، جِرْهارد هـ انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lemke, Gerhard H

- لوروا، نيكول. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Loroux, Nicole

- لوميس، روجر شِرْمان. انظر في المراجع باللغات غير العربي . .Loomis, Roger Sherman, ed

- لونرْ، إدجار. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lohner, Edgar, ed

- لويس، سي. س. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lewis, C S

- ليسكي، ألبين. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lesky, Albin

- لين، إي. و. **المعجم العربي-الإنجليزي**. نيويورك: شركة فردريك أونجر للنشر، ١٩٥٥-١٩٥٦م.

- ليون، فراي لويس دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Leon, Fray Luis de

- ليفي-شتراوس، كلود. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lévi-Strauss, Claude

- ليفين، هاري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Levin, Harry

- لَفْجوي، أرثر أ.، وجورج بواس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Lovejoy, Arthur O, and George Boas

- مال، إميل. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Mâle, mile

- مالطي-دوجلاس، فدوى. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Malti-Douglas, Fedwa

- مبارك، زكي. **المدائح النبوية في الأدب العربي**. القاهرة: دار الشعب، د. ت.

- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد. **الكامل في اللغة والأدب**. ٤ مج. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦م.

- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**. مجلدان. تحقيق ناصيف اليازجي. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٩٦٤م.

- مجنون ليلى. **ديوان مجنون ليلى**. تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج. القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٧٣م].
- ● **قيس بن الملوح المجنون وديوانه**. تحقيق شوقية إينالجِق .Shawq~iyah Inaljiq أنقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧م.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن. **ابن قيس الرقيات: حياته وشعره**. القاهرة: دار النهضة، ١٩٦٥م.
- **المختارات اليونانية**. انظر في المراجع باللغات غير العربية .The Greek Anthology
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**. ط٤. ٤ مج. تحقيق يوسف أسعد داغر. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- مسلم بن الوليد [صريع الغواني] .**شرح ديوان صريع الغواني**. ط٢، تحقيق سامي الدهان. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
- **معجم أكسفورد الكلاسيكي**. ط٢، تحرير ن. ج. ل. هاموند و هـ هـ سكولارد. أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٧٠م.
- **معجم المصريات**، ٦ مج. تحرير ولفجانج هِلْك وإبرْهارد أُتو. ڤيسبادن: أوتو هاراسويتز، ١٩٧٥-١٩٨٦م.
- المعري، أبو العلاء. **رسالة الغفران**. تحقيق بنت الشاطئ. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٠م.
- ● **شرح سقط الزند**. ٥ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٥-١٩٤٨م.
- معين، محمد. انظر في المراجع باللغات غير العربية Mo~in, Mohammad
- المفضل بن محمد الضبي، أبو العباس. **المفضليات**. ط٥، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.
- ● **ديوان المفضليات**. شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري. المجلد الأول، النص العربي. تحقيق تشارلس جيمس ليال. بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م.
- المقَّري التلمساني، أحمد بن محمد. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**. ١٠ مج. تحقيق محيي الدين عبدالحميد [كذا] . بيروت: دار الكتاب العربي، [١٩٦٧م؟] [صورة بالأوفست من طبعة القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٤٩م].
- مندور، محمد. **في الميزان الجديد**. ط٣. القاهرة/الفجالة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، [١٩٦٣م] .
- المهزمي، أبو هِفَّان عبد الله بن أحمد بن حرب. **أخبار أبي نواس**. تحقيق عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٤م.
- مهيار الديلمي. **ديوانه**. ٤ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٥م.
- مور، جورج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .**Moore, George**
- مولر، ف. ماكس. انظر في المراجع باللغات غير العربية **Müller, F.. Max**

ـ مومسن، كاتارينا. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Mommsen, Katharina

ـ مونرو، جيمس. **رسالة التوابع والزوابع لأبي عامر بن شهيد الأشجعي، الأندلسي**. بركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١م.

ـ ميرفي، جيمس ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Murphy, James J

ـ ميسمي، چولي سكوت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Meisami, Juli Scott

ـ ميكيل، أندريه. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Miquel, André

ـ ميكيل، أندريه، وبيرسي كمب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Miquel, André, and Percy Kemp

ـ النابغة الذبياني. **ديوانه**. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، د. ت.

ـ ناجي، جريجوري. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Nagy, Gregory

ـ ناصف، مصطفى. **قراءة ثانية لشعرنا القديم**. [طرابلس، ليبيا] :منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت.

ـ النمري، منصور. **شعر منصور النمري**. تحقيق الطيب العشّاش. دمشق: دار المعارف للطباعة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

ـ النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. **نهاية الأرب في فنون الأدب**. ١٨ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٣م.

ـ نيكلسون، رينولد أ. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Nicholson, Reynold A

ـ هاجستروم، جين هـ انظر في المراجع باللغات غير العربية .Hagstraum, Jean H

ـ هاريسون، توماس برين، الابن انظر في المراجع باللغات غير العربية .arrison, Thomas Perrin

ـ هايت، جيلبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية Highet, Gilbert

ـ هايدجر، مارتن. انظر في المراجع باللغات غير العربية Haidegger, Martin

ـ هايدل، ألكسندر. انظر في المراجع باللغات غير العربية Heidel, Alexander

ـ هايزرمان، أرثر. انظر في المراجع باللغات غير العربية Heiserman, Arthur

ـ هاينريك، ولفهارت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Heinrichs, Wolfhart

ـ هاڤلوك، إيرك. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Havelock, Erick

ـ هدارة، محمد مصطفى. **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**. ط٣. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

ـ هوراس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Horace

ـ هوزينجه، يوهان. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Huizinga, Johan

- هولدن، انطوني. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Holden, Anthony
- هولمبرج، أونو. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Holmberg, Anthony
- هومر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Homer
- هينيبو، ديتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Hennebo, Dieter
- الوأواء الدمشقي، [أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني] .ديوانه. تحقيق سامي الدهان. دمشق: المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م.
- وردزورث، وليام. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wordsworth, William
- ورنر–فيدلر، مارجريتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Werner-Fdler, Margarethe
- وولهايم، ريتشارد. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wollheim, Richard, ed
- ويتمان، والت. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Whitman, Walt
- ويلرايت، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wheelwright, Philip
- ويليك، رينيه، وأوستن وارن. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wellek, René, and Austin Warren
- ويمزات، وليام ك.، الابن، وكلينيث بروكس. انظر في المراجع باللغات غير العربية Wimsatt, William K., Jr., and Cleantn Brooks.
- ويند، إدجار. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wind, Edgar
- ويندل، هيرتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Wendel, Herta
- ياقوت بن عبد الله الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله. **معجم الأدباء**. ٢٠ مج. القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٣٦م.
- **معجم البلدان**. ٥ مج. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٧٤–١٣٧٦هـ/ ١٩٥٥–١٩٥٧م.
- ياكوبي، ريناتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Jacobi, Renata
- يانتسن، هانس. انظر في المراجع باللغات غير العربية .Jantzen, Hans

ثانياً: المراجع بلغات غير العربية.

Abu-Deeb, Kamal. *Al-Jurjānī's Theory of Poetic Imagery*. Warminster, England: Aris and Phillips, 1979

Ackerman, Diane. *The Plants: A Cosmic Pastoral*. New York: William Morrow and Co, 1976.

Aelian. *On the Characteristics of Animals* . 3 vol Trans A F Scholfield Loeb Classical Library. 1959.

Alldritt, Keith. *Eliot's "Four Quartets": Poetry as Chamber Music*. London: Woburn Press, 1978.

Altheim, Franz, and Ruth Stiehl. *Die Araber in der Alten Welt Vol 1, Bis zum Beginn der Kaiserzeit*. Berlin: Walter de Gruyter and Co, 1964.

Arberry, A J. *Arabic Poetry: A Primer for Students*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

Aristotle *Problems* Loeb Classical Library 1936 .

Arkoun, Muhamed Jacques le Goff, Jacqueline, Sublet, Tawfiq Fahd, and Maxime Rodinson *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam medieval: Actes du colloque tenu au Collége de France à Paris, en mars* 1974 Paris: L'Institut du Monde Arab/Editions JA, 1978.

Auerbach, Erich *Dante, Poet of the Secular World* Trans Ralph Manheim Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Averroes *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics* Trans With introduction and notes by Charles Butterworth Princeton: Princeton University Press, 1986.

Bachelard, Gaston. *The Poetic of Reverie, Childhood, Language, and the Cosmos* Trans. Daniel Russel. Boston: Beacon Press, 1971.

Bailey, H W. *Zoroastrain Problems in the Ninth-Century Books: Ratanbai Katrak Lectures*. 1943 Oxford: Clarendon Press, 1971.

Barford, Philip. *The Keyboard Music of C. P. E. Bach: Considered in Relation to His Musical Aesthetic and the Rise of the Sonata Principle*. London: Barrie and Rockliff, 1965.

Barnstone, Willis, trans. *Greek Lyric Poetry*. New York: Schocken Books, 1972.

Beeston, A F L, et al., eds. *The Cambridge History of Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Blachère, *Régis. Histoire de la literature arabe des origins à la fin du XVe siécle de J.-C.* 3 vols. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrient Maisonneuve, 1964-1980.

Bloch, Alfred. "Qas˜ida". *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde* 2 (1948): 106-32

Bloom, Harold. *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

Bonebakker, Seeger A. "Poets and Critics in the Third Century A. H." In Gustave E. von Grunebaum, ed., *Logic in Classical Islamic Culture*, pp. 85-111.

Bravmann, Meïr M. ``Heroic Motives in Early Arabic Literature.`` Der Islam: *Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients* 33 (1958): 256-79.

Brotman, D Bosley. ``T. S. Eliot: `The Music of Ideas.``` *University of Toronto Quarterly* 8, no. 1 (Oct. 1948): 20-29.

Brown, Robert, Jr. *Semitic Influence in Hellenic Mythology*. 1898. Clifton, N. J.: Reference Book Publishers, 1966.

Bürgel, J Christoph. ``Die beste Dichtung ist die lügenreichste: Wesen und Bedeutung eines literarischen Streites des arabischen Mittelalters im Lichte Komparatistischer Betrachtung.`` *Orins* 23 (1974): 7-102.

Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Burton, Richard F. A. *Plain and Literal Translation of the Arabian Nights` Entertainments, now entitled The Book of the Thousand Nights and a Night*. 12 vols. Burton Club for Private Subscribers, n. d.

Cammann, Schuyler V R. ``Christopher the Armenian and the Three Princes of Serendip`` In A. Owen Aldridge, ed., *Comparative Literature: Matter and Method*, pp. 336-45. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Carlyle, J D. *Specimens of Arabian Poetry: From the Earliest Time to the Extinction of the Khaliphat*. 2d ed. London: T. Cadell, 1810.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *The First Part of the Life and Achievements of the Renowned don Quijote de la Mancha*. Trans. Peter Motteux. New York: Random House, 1941.

Chamfort, N. *Oeuvres choisies*. Preface, notes, and tables by M. de Lescure. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1892.

Chenu M-D. *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*. Selected, ed., and trans. By Jerome Taylor and Lester K. Little. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Chrétien de Troyes [Kristian von Troyes]. *Erec und Enide*. 3d ed., ed. Wendelin Foerster. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1934.

Cicero. *De inventione De optimo genere oratorum*. Topica Loeb Classical Library 1968.

Cohen, S Marshall. ``Music and Structure in Eliot's Quartets`` *Dartmouth Quarterly* 5 (1950): 3-4.

Comito, Terry. *The Idea of the Garden in the Renaissance.* New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1978.

Crane, R S., ed. *Critics and Criticism, Ancient and Modern.* Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Trans Willard R. Trask. New York and Evanston: Harper and Row, Harper Torchbooks, 1963.

Dante Alighieri. *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine.* Trans. Dorothy L. Sayers. New York: Basic Books, 1962.

_____. *Il convivio* Collezione di Classici Italiani, vol. 4. Torino, 1927.

_____. *Il convivio of Dante Alighieri.* Temple Classics. London, 1903.

Daro, Rubén Poesias Completas. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1967.

Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middlel Ages.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Dorson, Richard M., ed. *Peasant Customs and Savage Myths: Selections from the British Folklorists.* 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Douglas, Mary. *Implicit Meanings: Essays in Anthropology.* London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

_____. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo.* London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

Drayton, Michael. *Poems of Michael Drayton.* 2 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.

Duerr, Hans Peter. *Dreamtime: Concrning the Boundary between Wilderness and Civilization.* Trans. Felicitas Goodman. Oxford: B. Blackwell, 1985.

Edmonds, J M, trans. *The Greek Bucolic Poets.* Loeb Classical Library 1912.

Eisler, Robert. Orpheus-The Fisher: Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism London: J. M. Watkins, 1921.

_____. *Weltenhimmel und Himmelszelt: Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur urgeschichte des antiken Weltbildes.*

Empson, William. *Some Versions of Pastoral.* New York: New Directions, 1968.

The Encyclopaedia of Islam. New ed., ed. H. A. R. Gibb et al Leiden: E. J. Brill; London: Luzak and Co., 1960-80.

Ess, J van. ``Die Hinrichtung des Salih b. ^cAbdalquddus`` In R. Roemer and Albrecht Noth, eds., *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients: Festschrift für Bertold Spuler zum siebzigsten Geburtstag*, pp. 53-66. Leiden: E. J. Brill, 1981.

Frankenberg, Lloyd. *Pleasure Dome: On Reading Modern Poetry*. Boston: Houghton Mifflin, 1949.

Frappier, Jean. ``Chrétien de Troyes.`` In Roger Sheman Loomis, ed., Arthurian. *Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, chap. 15. 2d ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.

Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Frye, Prosser Hall. *Romance and Tragedy: A Study of Classical and Romantic Elements in the Great Tragedies of European Literature*. 1908. Lincoln: University of Nebrasaka Press, 1961.

Garca Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.

Gardener, John, and John Mair. *Gilgamesh: Translated from the Sîn-leqiunninni Version*. New York: Vintage Books, Random House, 1985.

Gautier, Théophile. *Poésies Complètes*. 3 vols. Ed. René Jasinski. Paris; a. G. Nizet, 1970.

Giamatti, A Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Gibb, Hamilton A R. *Arabic Literature: An Introduction*. 2d rev. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Goethe, Johann Wolfgang. *Gedichte*. Ed. And introduction by Stefan Zweig Stuttgart: Philip Reclam Jun., 1983.

Goldziher, Ignaz. *Abbandlungen zur arabischen Philologie*. 2 vols. Leiden: Buchhandlung und Druckerei vormals E. J. Brill, 1896-99.

______. ``Bemerkungen zur neuhebrischen Poesie.`` *Jewish Quarterly Review* 14 (1902): 734-36.

Gn̆gora, Luis de. *Antologa poética, seleccin̆ y poema de Rafael Alberti*. Buenos Aries: Editorial Pleamar, 1945.

The Greek Anthology. Loeb Classical Library. 1969.

Guillaume de Lorris and Jean de Meung. *Le Roman de la Rose*. 5 vols. Société des Anciens Textes Français, ed. Ernest Langlois Paris: Librairie de Firmin-Didot/Librairie Ancienne Honoré/douard Champion, 1914-24.

Hagstraum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Drayden to Gray*. 1958. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Harrison, Thomas Perrin, Jr., ed. *The Pastoral Elegy: An Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1939.

Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Hayder, Adnan. ``The Mu<sup>c</sup>allaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, I.`` *Edebiyât* 2, no. 2 (1977): 227-61.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. 10th ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963.

Heidel, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Books, 1965.

Heinrichs, Wolfhart. *Arabische Dichtung und griechische Poetik: Hāzim al-Qartagannis Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe*. Beirut: Deutsche Morgenlndische Gesellschaft; Wiesbaden: F. Steiner, 1969.

Heiserman, Arthur. *The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*. Chicago: Univessity of Chicago Press, 1977.

Hennebo, Dieter. Garten des Mittelalters. Hamburg: Broscheck Verlag, 1962.

Highet, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

Holden, Anthony, trans. *Greek Pastoral Poetry*. Penguin Books. 1974.

Holmberg, Uno. *Der Baum des Lebens*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae, ser. B, vol. 16. 1922.

Homer. *The Iliad*. Trans. A. T. Murray. Loeb Classical Library. 1946.

____. The Odyssey. Trans. R. Fitzgerald. Garden City, N.J.: Doubleday, 1961.

Horace. *Satires, Epistles and Ars poetica*. Trans. H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. 1966.

Huizinga, Johan. *Men and Ideas*. New York: Harper Torchbooks, 1970.

Isbell, Harold, trans. *The Last Poets of Imperial Rome*. Penguin Books, 1982.

Jacobi, Renata. *Studien zur Poetk der altarabischen Qaside*. Wiesbaden: Franz Stiener Verlag, 1971.

________. ``Time and Reality in Nasib and Ghazal.`` *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.

Jaeger, Werner. *Paideia*. 3 vols. Trans. Gilbert Highet. New York: Oxford University Press, 1943.

Jantzen, Hans. *High Gothic: The Classic Cathedrals of Charters, Reims, Amiens*. Trans.

James Palmes. New York: Pantheon Books, 1962.

Jones, William. *Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1772.

Keats, John. *The poetical Works of John Keats*. Oxford: Oxford University Press, 1930.

Kennedy, George A. *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Kerenyi, C, and C G Jung. *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Bollingen Series 22. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Kunitzsh, Paul. *Untersuchungen zur Sternnomenklatur der Araber*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1961.

Lamberton, Robert. *Homer the Theologian: Neoplatonists Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

Lassner, Jacob. The *Topography of Baghdad in the Early Middle Ages: Text and Studies*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Latham, Charles Sterrett. *A Translation of Dante's Eleven Letters*. Boston and New York: Houghton Mifflin Co.; Cambridge: Riverside Press, 1891.

Lemke, Gerhard H. *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter: Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels*. Bern: Peter Lang, 1981.

Leon, Fray Luis de. *Posia completa*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Clàsicos Taurus, 1990.

Lesky, Albin. *A History of Greek Literature*. Trans. James Willis and Cornelis de Heer. New York: Crowell, 1966.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Nathan der Weise*. Stuttgart: Philip Reclam Jun., 1975.

Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1972.

Lévi-Strauss, Claude. *L'homme nu*. Paris: Plon, 1971.

Lewis, C S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. New York: Oxford University Press, 1971.

____. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

____. *A Preface to Paradise Lost*. 1942. New York: Oxford University Press, 1969.

Lohner, Edgar, ed. *Interpretationen zum West-stlichen Divan.* Darmstadt: Wisenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Loomis, Roger Sherman, ed. *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History.* Oxford: Clarendon Press, 1959-61.

Loroux, Nicole. *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical.* City. Trans. Alan Sheridan. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Lovejoy, Arthur O., and George Boas. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity.* With supplementary essays by W. F. Albright and P. E. Dumont. New York: Octaggon Books, 1980.

Mâle, ǝmile. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century.* Trans. Dora Nussey. New York: Harper and Row, Icon Editions, 1972.

Malti-Douglas, Fedwa. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic.* Writing. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Meisami, Juli Scott. *Medieval Persian Court Poetry.* Princeton: Princeton University Press, 1987.

Miquel, André. *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle.* 2 vols. Paris-La Haye: Mouton and Co., 1967, 1975.

Miquel, André, and Percy Kemp. *Majnûn et Laylâ: l'amour fou.* Paris: Sindbad, 1984.

Moin, Mohammad. *Farhang-e Farsi.* 6 vols. Tehran: Amir Kabir Publications, 1966.

Mommsen, Katharina. *Goethic und die arabische Welt.* Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988.

Moore, George. *An Anthology of Pure Poetry.* 2d ed. New York: Liveright, 1973.

Müller, F Max. *Comparative Mythology.* Ed. A. Smyth Palmer. New York: Dutton, 1909.

Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance.* 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.

Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaie Greek Poetry.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.

Nicholson, Reynold A. *Translations of Eastern Poetry and Prose.* Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

Ovid. The Amours. Philadelphia, 1902.

Page, Denys. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Ancient Lesbian Poetry.* Ox-

ford: Clarendon Press, 1983.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday,1955.

Paris, Ginette. *Pagan Meditations: The Worlds of Aphrodite, Artemis, and Hestia*. Trans. Gwendolyn Moore. Dallas: Spring Publications, 1986.

Paton, Lucy Allen. *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*. New York: Burt Franklin, 1960.

Peres, H. ``Le palmier en Espagne musulmane: notes d'après les texts arabes.`` In *Mélanges Gauderfroy-Demombynes*, pp. 226-29. Cairo: Imprimerie de l'Institute Français, 1937.

Pettit, Philip. *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Dublin: Gill and Macmillan, 1975.

Peyre, Henry. *Literature and Society*. New Haven: Yale University Press, 1969.

Plutarch. *Moralia*. Trans. Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library. 1936.

Polybius. *The Histories*. 6 vols. Trans. W. R. Paton. Loeb Classical Librart. 1922.

Proust, Marcel. *A la recherché du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1954.

Raleigh, Walter. *The Poems of Sir Walter Releigh*. Ed. Agens M. C. Latham. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

Reed, Herbert. *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*. New York: Schocken Books, 1972

Rice, David Tabot. *Islamic Art*. London: Thames and Hudson, 1965.

Richter, Gustav. ``Zur Entstehungsgeschichte der altarabischen Qaside.`` *Zeitschrift der Deutschen morgenlndischen Gesellschaft*. 92, n.s. 17 (1938): 554-55.

Ringbom, Lars-Ivar. *Graltempel und Paradise: Beziehungwn zwischen Iran und Europa im Mittelalter*. Stockholm: Wahlstrom and Widstrnd, 1951.

Rogas, Pedro Soto de. *Paraiso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos and Los Fragmentos del Adonis* (1652). In Obras de Don Pedro Soto de Rojas. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid, 1950.

Rolland, Romain. *Beethoven the Creator: The Great Creative Epochs, from the Eroica to the Appassionato*. New York: Dover Publications, 1964.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York and London: W. W. Norton and Co., 1972.

______. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York and London: W. W. Norton and Co., 1988.

Rosenmeyer, Thomas G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral*

Lyric. Berkeley and Los Angelos: University of California Press, 1969.

Saavedra Fajardo, Diego de. *Republica literaria*. Madrid: Atlas, Coleccín Cisneros, 1944.

Saint John of the Cross. *Vida y obras de San Juan de la Cruz; biografía inédita dea Santo por Crisgono de Jesus*. 3d ed., ed. Lucinio del SS. Sacramento and Matias del Niño Jesus. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

Sannazaro, Jacopo. *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Trans. Ralph Nash. Detroit: Wayne State University Press, 1966.

Seifer, Wylie. *Rococo and Cubism in Art and Literature*. New York: Vintage Books, 1960.

Seybold, John. ``The Earliest Demon Lover: *The Tiayf al-Khayâl in al-Mufaddaliyât*. In S. Stetkevych, ed., Reorintations.

Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Trans. Barbara F. sessions. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Shephered, Dorothy G. ``Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconogrphy.`` in Ursula E. McCracken, Lilian M. C. Randall, and Richarad A. Randall, Jr., eds., *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*. Baltimore: Walters Art Gallery, 1974.

Slochower, Harry. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. 1950. Chicago : University of Chicago Press, 1967.

Smith, W. Robertson. *The Religion of the Semites*. New York: Meridian Books, 1957.

Snell, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. 4th ed. Gttingen: Vandenhck and Ruprecht, 1975.

Spearing, A C. *Readings in Medieval Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Spee, Friedrich. *Trutznachtigall*. Ed. Gustave Otto Arlt. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1936.

Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis Verlag, 1946.

Stetkevych, Jaroslav. ``Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning.`` *Journal of Near Eastern Studies* 48, Nr. 2 (April 1989): 81-95.

_____. ``Arabic Poetry and Assorted Poetics.`` in Malcolm H. Kerr, ed., *Islamic Stud-*

ies: A Tradition and its Problems, pp. 103-23. California: Undena Publications, 1980.

_____. ``Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry.`` *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 2 (Apr. 1986): 89-124.

_____. ``Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nas˜ib.`` in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. pp. 58-129. Indiana University Press, 1993.

Stetkevych, Suzanne Pinckney. *Abu Tammâm and the Poetics of the <Abbâsid Age*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

_____. ``Archetype and Attribution in Early Arabic Poetry: al-Shanfarâ and the Lâmiyyat al-<Arab.``*International Journal of Middle East Studies* 18 (1986): 361-90.

_____. ``Intoxication and Immortality: Wine and Associated Imagery in al-Ma<arr?'s Garden.`` in Fedwa Malti-Douglas, ed., *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition. Literature East and West* 25 (1989): 29-48.

_____. The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual. Myth and Poetics Series. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

_____. ``Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: Mufaddaliyah 199 of <Alqamah ibn <Abadah and Bânat Su<âd of Ka<b ibn Zuhayr.`` in idem, ed., *Reorientations*.

_____. Ed. Reorientations/Arabic and Persian Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

_____. ``The Rithâ' of Ta'abbata Sharran: A Study of Blood-Vengeance in Early Arabic Poetry.`` *Journal of Semitic Studies* 31, no. 1 (1986): 27-45.

_____. ``Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd Ibn al-Simmah and Muhalhil Ibn Rab˜i<ah.`` *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 1 (1986): 31-43.

_____. ``Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions.`` *Journal of Near Eastern Studies* 42, no. 2 (1983): 85-107.

_____. ``The Su<l˜ik and His Poem: A Paradigm of Passage Manqué.`` *Journal of the American Oriental Society* 104, no. 4 (1984): 661-78.

Stevens, John. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. New York: Norton Library, 1974.

Stevens, Wallace. *The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play by Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

Sullivan, J W N. *Beethoven: His Spiritual Development*. New York: Alfred A. Knopf, 1964.

Thilo, Ulrich. *Die Ortsnamen in der altarabischen Poesie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1958.

Torres Balbs, Leopoldo. ``Arte califal.`` *Espana musulmana*, pt. 2. Historia de Espa˜ia, vol. 5. Ed. Ramń Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpa, 1957.

Turner, A. Richard. *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

_____. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visions espanolas*. Madrid: Renacimiento, 1922.

Valle-Incln, Ramń del . *Sonata: memorias del Marqués de Bradomn*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

van Gelder, G J. H. *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*. Leiden: E. J. Brill, 1983.

van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. 1909. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Vergil/Virgil. *The Aeneid of Virgil*. 2 vols. Ed. With introduction and notes by T. E. Page. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1967.

_____. *Eclogues*. Ed. Robert Coleman. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Vico, Giovanni Battista. *La scienza nuova*. 2 vols. Ed. Fausto Nicolini. Bari: Gius. Laterza and Figli, 1928.

Vidal-Naquet, Pierre. ``The Black Hunter and the Origin of the Athenian Ephebeia.`` In R. L. Gordon, ed., *Myth, Religion and Society: Structuralist Essays by M.* Detienne, *L. Gernet, J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet*, pp. 147-72. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

____. ``Sophocles' Philoctetes and the Ephebeia.`` In Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, pp. 161-79. Trans. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1988.

Volker, Wolfram. *Marchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universitt, 1972.

von Franz, Marie-Louise. *Number and Time: Reflections Leading Towards a Unification of Depth Psychology and Physics*. Trans. Andrea Dykes. Evanston: Northwestern University Press, 1974.

von Grunebaum, Gustave E. *Kritik und Dichtkunst: Studien zur arabischen Literaturgeschichte*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1955.

______. *Medieval Islam*. Chicago: University of Chicago Press, 1947.

______. *A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism: The Section on Poetry of al-Bãqillãni's I<jaz al-Quran*. Chicago: University of Chicago Press, 1950.

Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3d ed. New York: Harcourt, Brace and World, 1956.

Wendel, Herta. *Arkadian im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der franzsischen Literatur*. Giessener Beitrge zur romanischen Philologie. Giessen, 1933.

Werner-Fdler, Margarethe. *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der franzsischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Salzburg: Institu¨ir romanische Philologie der Universitɔt Salzburg, 1972.

Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1892 ed. New York: Bantam Books. 1983.

Wimsatt, William K, Jr, and Cleantn Brooks. *Literary Criticism: A Short History*. New York: Knopf, 1965.

Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Rev. and enl. Ed. New York: W. W. Norton and Co., 1968.

Wissowa, George, ed. *Paulys Realenzyclopɔdie der classischen Altertumswissenshaft*. Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag, 11895.

Wollheim, Richard, ed. *The Image in Form: selected Writings of Adrian Stokes*. New York: Harper and Row, Icon Editions. 1972.

Wordsworth, William. *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*. Ed. Ernest de Selincourt. 2d rev. ed. By Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press, 1959.

Wright, *W. A Grammer of the Arabic Language*. 3d ed. 2 vols. Cambridge: Cambridge

University Press, 1971.

Zeitlin, Forma I. ``The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia.`` *Arethusa* II, nos. 1/2 (Spring and Fall 1978): 7-21, 149-89.

Zwettler, Michael. ``The Poetics of Allusion in Abu l-<Athiya's Ode in Praise of al-Hd?.`` *Edebiyât*, n.s. 3, no. 1 (1989): 1-29.

* * *

* *

*

كشاف عام

كشاف أبيات الشعر

صدر البيت	القافية	الشاعر	عدد الأبيات	رقم الصفحة
بعينيك	العلياءُ	الحارث بن حلزة	٢	٢٤٤
إذ أذى	دوائي	ابن الفارض	٢	٢٥١
هذا العقيق	غلوائها	علي بن الجهم	١	٢٤٤
أرَجُ النسيم	الأحياءِ	ابن الفارض	٢	٢٥١
عفا المصلّى	فاللببُ	أبو نواس	٢	١٦٦
وما أنسَ	الركبُ	عبد الوهاب بن علي	٢	١٨٢
وآمنة	المخالبُ	السري الرفاء	٣	٣٦٤
منازل	الشهبُ	أبو نواس	٤	٣٦٧
ولقد مررتُ	نهبُ	الشريف الرضي	٣	١٨٢
إذا هبَّ	نسيبُ	———	١	٢٦٣
يا ريم	إعجابَها	الصنوبري	١٠	٣٦١
وكأن إحداهن	أترابَها	الصنوبري	٢	٢٦٥
فلمّا تدلّى	فتحلّبَا	امرؤ القيس	١	٢٦٢
تطاول بالخمّانِ	تصوّبا	حسان بن ثابت	٥	٣٠٣
طاب فيه	والتشبيبا	أبو تمام	١	١١٨
لمن الدار	كالكتاب	عبيد بن الأبرص	٢	٢٦١
فدعِ الديار	كعاب	حسان بن ثابت	٢	١٦٢
ألمَّ طيف	الكثبِ	عمر بن أبي ربيعة	٣	٣٠٤
أقضي	الكواذبِ	ابن زيدون	٢	٣٧٦
وليلٍ كليل	للمغاربِ	الوأواء الدمشقي	٤	٣٠٨

صدر البيت	القافية	الشاعر	عدد الأبيات	رقم الصفحة
وحتَّى متى	وغاربِ	ابن خفاجة	١	٣٠٨
لَـمَّا سمعت	العقربِ	أبو الهندي	٤	٣٠٦
كِليني	الكواكبِ	النابغة الذبياني	٢	٣٠٠
فما وجْدُ	ظنَّتِ	مجنون ليلى	٤	٢٩٧
ألا سائل	سجسجا	ابن سعد الخير	٢	١٩٥
لهوتُ بها	المبلَّجِ	عنترة	٢	٣٠٣
رُعاة الليل	الملاحُ	مجنون ليلى	٨	٣١٥
ألا هل	نزحَا	ابن زيدون	٥	٣٧٢
بجنة الأرض	بالصَّاحِ	حازم القرطاجني	٦	٣٦٠
ازجر القلبَ	طمحْ	ابن الرومي	١٤	٣٤٦
وأمست بلادُ	تعهدُ	حسان بن ثابت	٤	١٦٤
بطيبة	وتمهدُ	حسان بن ثابت	٦	١٦٤
وسارية	هجودُها	علي بن الجهم	٢	٢٦٤
يا دارُ	فترأدا	أبو تمام	٣	٣٦٩
وكأن النجوم	حادي	عدي بن زيد	١	٣٠٢
خفف الوطءَ	الأجساد	أبو العلاء المعري	١	١٥٥
ألا أيها القلبُ	بـدٌ	عمارة المخزومي	١٠	٢٣٦
نداماي	ومجد	طرفة بن العبد	١	١٦٨
نامَ الخليُّ	الأرمَدِ	عمر بن أبي ربيعة	١	٣٠٥
وإن يلتق	المصمَّدِ	عبيد بن الأبرص	٢	٩٧
أحنُّ إلى نجدٍ	نجـد	مجنون ليلى	٢	٢٤٩
أعارض	نجدِ	أبو العلاء المعري	٢	٢٥٠

صدر البيت	القافية	الشاعر	عدد الأبيات	رقم الصفحة
فظلنا لدى	معصَّرِ	عمر بن أبي ربيعة	١	٢٦٤
وناهيك	ومحضرِ	ابن زيدون	٢	٣٧٧
ألا ليتنا	قفرِ	مجنون ليلى	٤	٢٩٦
يا ربَّما	سامرِها	أبو نواس	٣	١٧٠
لمن الديار	دهرِ	زهير بن أبي سلمى	١	١١٢
لهفي	والسديرِ	أبو العتاهية	٢٣	١٧١
ودار ندامى	ودارسُ	أبو نواس	٤	١٦١
وكأنها والماء	مقبَسِ	مسلم بن الوليد	١	٢٦٤
لمن طلل	ضرسِ	دريد بن الصمة	١	٢٤٤
إن للجنة	نفسِ	ابن خفاجة	٣	٣٦٦
فإذا ما هبَّت	الأندلسِ	ابن خفاجة	١	٢٦٦
أرعى النجوم	والخُنَّسِ	ابن حزم	٤	٣٠٩
فهي تغشاه	غضًّا	الشريف المرتضى	١	٣٦٨
وتلفت	ونقضًا	الشريف المرتضى	٣	٣٦٨
نرجسة	الغمضِ	الوأواء الدمشقي	٢	٣٦٤
فظلت أتبعهم	مغطُ	عبيد بن الأبرص	٢	٨٣
رُبَّ لهوٍ	الرباط	حسان بن ثابت	٢	١٦٩
أستودع اللهَ	ومرتعُه	أبو الحسن التهامي	٥	٣٥٩
ألا يا لقومِ	راجعُ	حسان بن ثابت	٤	١٦٣
أهيم بجبار	وأخضعُ	ابن زيدون	٣	٣٧٨
أبرقٌ بدا	البراقعُ	ابن الفارض	٢٥	١٩١
قفا ودّعا	يودّعا	الصمة القشيري	٣	٢٤٩

صدر البيت	القافية	الشاعر	عدد الأبيات	رقم الصفحة
أقلب طرفي	تطلّعا	ابن خفاجة	١	١٨٦
وإذا تنازعك	المكرعِ	الحادرة	٢	٢٦٢
ولُجة	تخفقُ	ابن خفاجة	٣	٢٦٦
ليس في الأرض	الآفاقِ	القاضي الفاضل	١١	٢٣٤
والروض عن مائه	أطواق	ابن زيدون	١	٣٧١
أسرى	الطارقِ	جرير	١	١٩٤
فأتبعتُهم	وشبرقِ	امرؤ القيس	٢	٢٤٤
ترَوَّح	مفلِّقِ	امرؤ القيس	٢	٢٦١
كأن الصبا	وتباركُه	البحتري	١	٢٦٥
ياطبية	مرعاك	الشريف الرضي	٢	١٨٢
وهبَّت له	قُفَّالُ	امرؤ القيس	١	٢٦٢
تركنا أبا الأضياف	يجادلُهْ	ـــ	١	٢٦٣
لك يامنازل	أواهِلُ	المتنبي	١	٣٥٧
ومنازل لك	نزولُ	منصور النمري	٤	٢٣٦
مررنا بأكناف	ومسايلُ	ـــ	١	٢٤٤
فأنت على الأدنى	بليلُ	طرفة بن العبد	٢	٢٦٢
فياخَيمَ	وذميل	ابن خفاجة	١	٢٥٠
وقد جاذبت	ومالا	ابن خفاجة	١	٢٦٦
فإما هلَكتُ	رسولا	بشامة بن عمرو	١	٦٨
كفى حزناً	خيالا	ابن خفاجة	١٠	٣٦٥
ما بالُ	رحيلا	الراعي النميري	٥	٧٢
زعزعته	نحيلا	الحارث بن عباد	١	٢٦١

صدر البيت	القافية	الشاعر	عدد الأبيات	رقم الصفحة
ماذا ببغداد	وللدِّينِ	منصور النمري	٧	٢٣٥
أحمت	والعينِ	الحطيئة	١	٩٥
ألا من مبلغ	نائيا	كعب بن زهير	١	٦٩
بثمدين	النواجيا	مجنون ليلى	٣	١٩٥
فيا راكباً	تلاقيا	كعب بن زهير	٢	٦٨
يا ليتنا	فيافيها	مجنون ليلى	٤	٢٩٦
أُناشدُ الغيثَ	مغانيه	البحتري	٢	٢٤٤
وقلت وقد	الصَّبا	ابن خفاجة	٢	٢٤٦، ٢٦٥
يا جنة	أسى	ابن الفارض	١	١٨٩
سقى الغيث	بالحِمى	ابن زيدون	٣	٣٧٨



مطبعة
مركز الملك فيصل
للبحوث والدراسات الاسلامية





مطبعة
مركز الملك فيصل
للبحوث والدراسات الاسلامية

ردمك: ٢-٢٥-٨٩٠-٩٩٦٠